



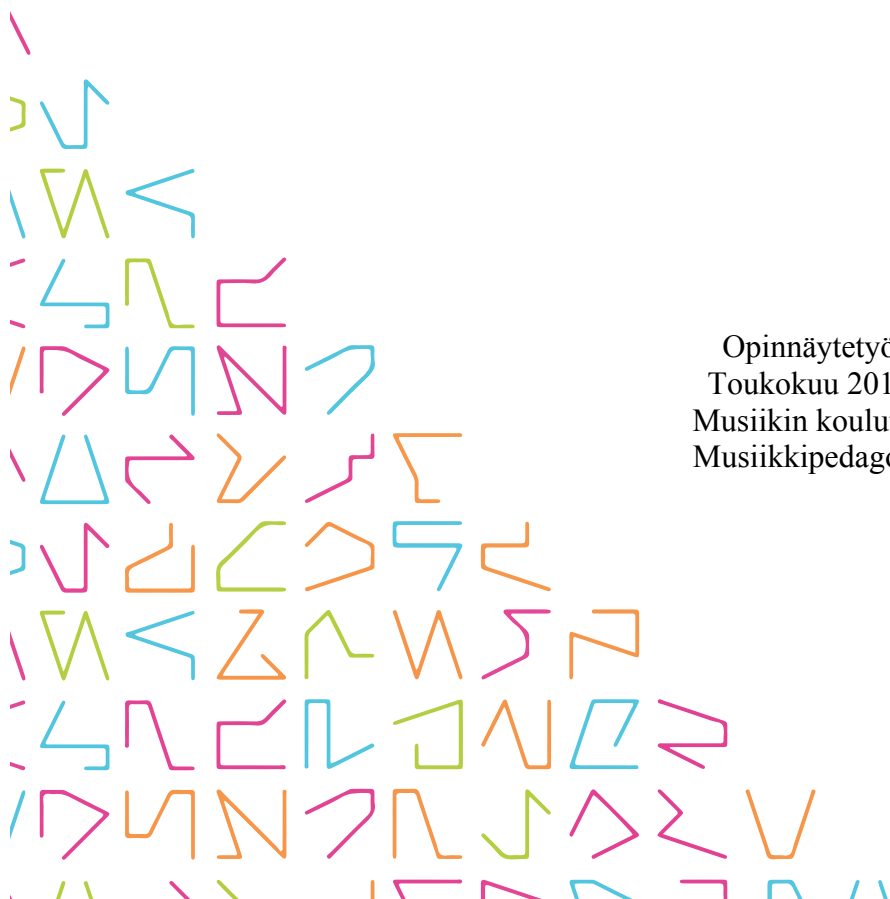
TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

# **Formalismia Hanslickista Kivityyn**

Esteettinen tutkielma muodon käsitteestä musiikissa

Päivi Paananen

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2016  
Musiikin koulutus  
Musiikkipedagogi



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutus  
Musiikkipedagogi

PAANANEN PÄIVI:

Formalismia Hanslickista Kivyyn

Esteettinen tutkielma muodon käsitteestä musiikissa

Opinnäytetyö 51 sivua

Toukokuu 2016

---

Opinnäytetyöni on luonteeltaan filosofinen ja se tarkastelee musiikkia esteettisestä näkökulmasta. Aiheena on musiikin formalismi eli ajatus siitä, että muoto on musiikissa tärkein sitä arvottava tekijä. Tarkasteluni kohteena on kaksi tunnettua formalistia, Eduard Hanslick (1825–1904) ja Peter Kivy (1934–), joista ensimmäinen on formalismin klassikko ja niin sanotun perinteisen formalismin kannattaja, kun taas jälkimmäinen on 2000-luvulla luonut oman ”parannellun” formalisminsa.

Tarkoitukseni on Hanslickin ja Kivyn formalismia tutkimalla hakea järkipäisiä ja loogisia perusteita esimerkiksi sellaisiin kysymyksiin, miten musiikki on järjestetty, mitä tarkoitetaan musiikillisella muodolla ja miksi musiikin muodoilla on merkitystä. Samalla se luo katsauksen formalismiin sen syntyajoista 1850-luvulta ja Hanslickista aina 2000-luvulle ja Kivyyn asti.

Asiasanat: formalismi, Hanslick, Kivy, musiikki, muoto

## **ABSTRACT**

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme of Music  
Option of Music Pedagogy

PAANANEN PÄIVI:

Formalism from Hanslick to Kivy

An aesthetic study on the concept of form in music

Bachelor's thesis 51 pages

May 2016

---

My thesis is by its nature philosophical and studies music from an aesthetic point of view. The subject is musical formalism, a thought that form is the most important aspect of music appreciation. I take a look on two known formalists, Eduard Hanslick (1825–1904) and Peter Kivy (1934–), first of whom is a formalist classic and a supporter of the so called traditional formalisms, whereas the latter has created his own “enhanced formalism” in the 21<sup>st</sup> century.

My purpose is by studying the formalism of Hanslick and Kivy to find rational and logical bases to such questions as how the music is organized, what is meant by musical form and why musical forms matter. At the same time it takes a look on formalism from its conception in 1850 and from Hanslick all the way to the 21<sup>st</sup> century and Kivy.

---

Key words: formalism, Hanslick, Kivy, music, form

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	EDUARD HANSLICK .....	8
2.1	Elämänvaiheista, kriitikonurasta ja <i>Musiikille ominaisesta kauneudesta</i> - teoksen julkaisemisesta .....	8
2.2	Musiikille ominaisesta kauneudesta .....	10
2.2.1	Negatiivinen pääväite .....	11
2.2.2	Positiivinen pääväite .....	12
2.3	Hanslick ja formalismi .....	13
2.3.1	Muoto, liike ja kontemplaatio .....	13
2.3.2	Muoto, orgaanisuus ja symmetria .....	15
2.3.3	Muoto, materiaali, mielikuvitus ja musiikillinen idea .....	16
2.3.4	Muoto, sisältö ja teema .....	19
2.3.5	Muoto ja henkinen sisältö .....	20
2.4	Yhteenvedo .....	23
3	HANSLICKIN ESTETIIKAN SUHDE OMAN AIKANSÄVELTÄJIIN .....	25
3.1	Brahms .....	25
3.2	Liszt ja Wagner .....	26
4	FORMALISMIN KRITIIKKI .....	30
5	PETER KIVY JA ”PARANNELTU FORMALISMI” .....	34
5.1	Peter Kivy .....	34
5.2	Kivy ja formalismi .....	34
5.2.1	Musiikki, kerronnallisuus ja ”musiikilliset tapahtumat” .....	35
5.2.2	Musiikilliset odotukset, hypoteettinen peli ja piiloleikki .....	37
5.2.3	Intentionaalisuus ja musiikin arvostaminen .....	41
5.2.4	Kivy ja musiikin kauneus .....	43
5.3	”Paranneltu formalismi” .....	44
5.3.1	Kivyn ”liikutusteoria” .....	47
6	POHDINTA .....	49
	LÄHTEET .....	52

## ERITYISSANASTO

formalismi	näkemyks siitä, että taideteoksen kauneuden ja esteettisen arvon keskeinen tekijä on muoto
emotivismi	musiikkifilosofiassa näkemys, jonka mukaan musiikki ilmaisee ja herättää kuulijassaan tunteita
estetiikka	kauneuden filosofista tarkastelua eli filosofian osa-alue, joka tutkii pääasiassa kauneutta ja taidetta, esteettistä kokemusta ja erilaisia kauneusarvoja
intentionaalinen objekti	objekti, jonka hahmottaminen on aina riippuvainen myös itsensä ulkopuolisista selitteistä, kuten tiedoista ja uskomuksista. Esimerkiksi jos musiikki on intentionaalinen objekti, sen olemus riippuu silloin siitä, mitä tiedämme musiikista tai minkälaisia uskomuksia meillä on kuunneltavasta musiikkiteoksesta.
kontemplaatio	mietiskelyä, jossa tietoisuus kohdistetaan johonkin tiettyyn kohteeseen kuten esimerkiksi taideteokseen. Kontemplaation ajatus juontaa juurensa Platonin ja Plotinoksen ajoilta, jolloin kauneus oli järjellä, ei aistein, ymmärrettävä asia
patologia	Hanslickin käyttämä termi musiikin tunnepitoiselle vastaanottotavalle

## 1 JOHDANTO

Miten musiikki on järjestetty? Mikä musiikissa on kaunista? Mihin musiikin esteettisessä tarkastelussa olisi syytä keskittyä? Muun muassa tällaisia kysymyksiä käsittelen opinnäytetyössäni. Vastauksia näihin kysymyksiin haen tarkastelemalla yhtä musiikkinfilosofian suurinta ja kiistellyintä suuntausta, formalismia. Formalismin perusajatus on, että musiikin kauneus on yhteydessä sen muotorakenteisiin; että muoto on tärkein musiikkia arvottava tekijä. Formalismin ajatus on kiehtova, sillä todella, musiikin muotojen ja rakenteiden hahmottaminen on mielestäni olennaista jo pelkästään musiikin ymmärtämisen kannalta. Mikä sitten tekee näistä musiikin muodoista kauniita? Mitä on *musiikillinen muoto*?

Aloitan tarkastelun Eduard Hanslickista (1825–1904), 1800-luvun tärkeimmästä musiikkikriitikosta ja formalismin klassikosta. 1854 julkaistulla teoksellaan *Vom Musikalisch Schönen* (suom. *Musiikille ominaisesta kauneudesta*) Hanslick ravisteli aikansa pinttyneitä musiikkikäsitteitä ja esitti vastaavasti oman kuuluisan väitteensä soivista muodoista musiikin sisältönä. Romantiikan ajan tunne-estetiikan vierelle nousi nyt Hanslickin sävelteoksen itsenäistä asemaa painottava estetiikka, jossa muoto nostettiin (tunteen sijasta) tärkeimmäksi musiikin kauneutta ja arvoa määrittäväksi seikaksi.

Hanslick ei kuitenkaan ollut ensimmäinen muoto-estetikko. Muodosta ja kauneudesta on filosofiassa keskusteltu aina antiikin ajoista lähtien, alkaen Platonin ja päättyen Kantiin ja Hegeliin. Tämä näkyy myös Hanslickin tutkielmassa. Erityisesti Hanslickin kauneuskäsitteessä voidaan nähdä viitteitä Platonin ja Kantin ajatuksiin (Hanslick 2014, 12; Oramo 2014, 113; Kivy 2002, 60), kun taas puolestaan ”musiikillisen idean” -käsite on peräisin Hegeliltä (Dahlhaus 1980, 71–72; Oramo 2014, 164).

Yhtä lailla on syytä muistaa, ettei Hanslick itse ollut puhdas musiikkifilosofi (vaikka kirjoittikin kuuluisan tutkielmansa käsitelläkseen musiikin esteettisiä kysymyksiä), vaan ensisijaisesti musiikkikriitikko, ja se näkyy myös hänen kärkkäässä kirjoitustyyliinsä ja tavassaan kommentoida musiikillista kauneutta, nostaen aina välillä tutkielmassaan esiin arvostamiaan säveltäjiä ja kritisoidessaan kiivaasti toisia. Niinpä koin tarpeelliseksi nostaa Hanslickin rinnalle toisen formalistin, musiikkinfilosofian professorin Peter Kivyn (1934–), ja hänen puhtaasti filosofisin termein perustellut näkemyksensä musiik-

kin muodosta ja formalismista. Kivyn formalismin lähtökohdat nojaavat Hanslickiin ja perinteisiin formalistisiin näkemyksiin, mutta näiden rinnalle, perinteistä formalismia täydentäen, hän luo oman formalistisen teoriansa, ”parannellun formalismin”, kuten Kivy itse sitä kutsuu. Näin ollen opinnäytetyöhöni muodostuu mielenkiintoinen formalismin jatkumo sen syntyajoista, 1800-luvun puolivälistä ja Hanslickista, aina 2000-luvulle Kivyyyn asti. Jotain musiikin muodossa siis on, joka kiinnostaa meitä yhä.

## 2 EDUARD HANSLICK

### 2.1 Elämänvaiheista, kriitikonurasta ja *Musiikille ominaisesta kauneudesta* -teoksen julkaisemisesta

Eduard Hanslick syntyi Prahassa saksankieliseen perheeseen 11.9.1825. Hänen isänsä Josef Adolf Hanslick oli etevä pianisti sekä monipuolisesti oppinut filosofi ja esteetikko ja niinpä Eduard sai hyvän yleissivistyksen sekä musiikin että estetiikan alalla jo poika-vuosinaan. Tämän lisäksi hän opiskeli nuoruudessaan musiikkia – pianonsoittoa, harmoniaoppia, kontrapunktia ja sävellystä – Prahan konservatoriossa W. J. Tomaschekin johdolla. (Iitti 2005, 60.) Omien sanojensa mukaan hän myös sävelsi ”pieniä pianojuttuja ja kasapäin lauluja, joiden melodinen imu ja aito sisäinen tunne kävi ystäväni sydämeen”. Ammattimuusikoksi Hanslick ei kuitenkaan tohtinut ryhtyä, vaan aloitti sen sijaan lainopin opinnot Prahan yliopistossa, koska arveli virkamiesuran tarjoavan taloudellisen toimeentulon ohella riittävästi vapaa-aikaa musiikillisiin ja kirjallisiin harrastuksiin, joista hän oli oikeasti kiinnostunut. (Oramo 2014, 156.)

Niinpä lakikirjojen ohella Hanslick alkoi lukea sekä musiikinhistoriaa että estetiikkaa käsittelevää kirjallisuutta. Keskeisiä tutustumisen kohteita ja nuoruuden vaikuttajia olivat muun muassa Ferdinand Handin teos *Ästhetik der Tonkunst* ja Friedrich Vischerin kirjoitukset *Kritische Gänge* ja *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Vähitellen Hanslick alkoi myös kirjoittaa musiikista ja ensimmäisen musiikkiarvostelunsa hän julkaisi joulukuussa 1844 Prahassa ilmestyvässä *Ost und West* -aikakauslehdessä. Tästä alkoi Hanslickin yli viisikymmentä vuotta kestänyt kriitikonura. (Oramo 2014, 156–157; Iitti 2005, 60.)

Prahasta alkanut kriitikonura sai jatkoa Wienissä ja vuodesta 1848 alkaen Hanslickin kirjoituksia julkaisi päivälehti *Wiener Zeitung*, *Die Presse* vuosina 1855-1864 ja *Neue Freie Presse* sen jälkeen aina vuoteen 1895 saakka. Näiden lukuisten musiikkikritiikkiensä myötä Hanslick mielipiteillään vaikutti oman aikansa musiikkiohjelmiston arvottamiseen ansaiten nasevilla arvosteluillaan Giuseppe Verdiltä lempinimen ”musiikkikritiikin Bismarck”. Hanslick matkusteli laajalti ympäri Eurooppaa tutustuen aikakauden merkittävimpiin säveltäjiin, esiintyjiin sekä musiikkikeskuksiin. Robert Schumann luki Hanslickin laajan arvostelun hänen oratoriostaan *Das Paradies und die Peri* ja kutsui



kriitikon luokseen Dresdeniin. Dresdenissä Hanslick tutustui lähemmin myös Richard Wagneriin ja säveltäjän siellä johtama *Tannhäuser*-esitys miellytti suuresti nuorta Hanslickia ja hän kirjoitti kuulemastaan ja näkemästään innostuneen artikkelin *Wiener Musikzeitungiin*. (Oramo 2014, 157; Iitti 2005, 61.)

1800-luvun loppuvuosikymmenille tultaessa Hanslickin näkemykset musiikista alkoivat kuitenkin suuntautua yhä enemmän Wagneria vastaan ja kohti niin sanottua absoluuttisen musiikin ihannetta. Vuonna 1854 Hanslick julkaisi tutkielmansa *Musiikille ominaisesta kauneudesta*, joka Hanslickin omin sanoin oli ”täysin vakava teoreettinen tutkimus, ankan tieteellinen yritys koettaa ja selittää uudestaan musiikin estetiikan peruskäsitteitä”. (Oramo 2014, 160.) Hanslickin teokselleen antama alaotsikko kiteyttääkin oivallisesti sen keskeisen lähtökohdan: *kirjoitelma säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi* (*Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*). Teos herätti heti ilmestyttyään suurta huomiota sekä puolesta että vastaan ja sen lukijat jakaantuivat jyrkästi kahteen eri leiriin. Vastakkain asettuivat Hanslickin ajatuksia tukevat puhtaan soitinmusiikin kannattajat ja niin sanotun ”uussaksalaisen koulun” puolustajat eli Wagnerin ja Lisztin ihailijat, jotka uskoivat tulevaisuuden musiikin perustuvan eri taiteenalojen ja erityisesti musiikin ja draamaan väliseen yhdentymiseen. (Oramo 2014, 158.)

Hanslickin teoksen ajatusmaailma ei olisi voinut olla syvemmissä ristiriidassa Wagnerin musiikkikäsitteiden kanssa, jonka Wagner oli aiemmin esitellyt kirjoissaan *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) ja *Opera und Drama* (1851). Tällaisten suurten musiikkiideologisten näkemyserojen lisäksi Wagnerin ja Hanslickin välinen eripura oli kuitenkin kasvanut syvemmäksi ja saanut henkilökohtaisia piirteitä jo ennen *Musiikille ominaisesta kauneudesta* -tutkielman julkaisua. (Oramo 2014, 158–160.) Teos oli Wagnerille kuitenkin viimeinen pisara ja hän suivaantui Hanslickin tutkielmasta niin kovin, että kirjoitti muun muassa seuraavaa:

Tämä kirjoitti nyt häväistyskirjoituksen ’musiikille ominaisesta kauneudesta’, jossa hän puhui erinomaisella taidolla musiikkijuutalaisuuden yleisen päämäärän puolesta. Ensinnä hän sai mitä hienoimmalla filosofisella oivallukselta näyttäneellä sirolla dialektisella kuviolla koko wieniläisen älymystön oletamaan, että sen keskuudesta oli todellakin noussut profeetta: ja juuri tämä oli tavoiteltu pääasiallinen vaikutus. Sillä se mitä hän tähän eleganttiin dialektiseen asuun puki, oli vain mitä triviaaleimpia kulu-neita lauseenparsia, jotka saattoivat levitä näennäisen merkityksellisenä vain alalla, jolla, kuten musiikin alalla, on kautta aikojen harrastettu vain joutavaa jaarittelua, niin pian kuin sitä on estetisoitu. (Oramo 2014, 160.)

Hanslickin kannalta *Musiikille ominaisesta kauneudesta* -teoksen julkaiseminen oli kriitistä huolimatta kannattavaa. Se johti hänet akateemiselle uralle ja hän aloitti luennoimisen Wienin yliopistossa vuonna 1856. Se oli ensimmäinen yliopiston virantäyttö musiikin alalla. Niinpä Hanslick alkoi nyt juristina toimimisen ja kriitikotoimintansa ohella myös luennoida musiikista, aluksi ilman korvausta, mutta vuodesta 1861 lähtien pientä korvausta vastaan saaden apulaisprofessorin nimikkeen musiikin historian ja estetiikan alalla. Yli kolmekymmenvuotisen yliopistouransa aikana Hanslick edisti merkittävästi akateemisen musiikintutkimuksen ja sen instituutioiden vakiintumista. (Iitti 2005, 61; Oramo 2014, 157.)

*Musiikille ominaisesta kauneudesta* jäi Hanslickin ainoaksi tutkielmaksi musiikin estetiikan alalla, jonka uudistettuja painoksia hän kuitenkin toimitti vuosikymmenien ajan erilaisia täydennyksiä ja huomautuksia lisäillen. Hanslickin esittelemä sävelteoksen itsenäistä asemaa painottava estetiikka on myöhemmin johtanut muun muassa sellaisten musiikkianalyysimenetelmien syntyyn kuin motiivi- ja Schenker-analyysi. Koska Hanslickin kauneushanteissa ja esteettisessä lähestymistavassa korostuvat musiikin muotoon liittyvät seikat, häntä luonnehditaan usein formalistiksi. (Iitti 2005, 61–62.) Hanslickin formalismia käsitellen lisää seuraavassa Hanslickin tutkielmaan ja sen pääväitteisiin keskittyvässä alaluvussa.

## 2.2 Musiikille ominaisesta kauneudesta

*Vom Musikalisch Schönen* tai suomeksi *Musiikille ominaisesta kauneudesta* (suom. Oramo 2014) kirjoitettiin toisaalta kritiikiksi sitä Hanslickin omana aikanaan vallinnutta käsitystä vastaan, että tunteet ja niiden esittäminen olisi musiikin sisältö, mutta samalla se oli mahdollisuus Hanslickille itselleen tähdentää näkemystään siitä, mikä sitten on musiikille ominaista kauneutta. Tutkielma koostuu yhteensä seitsemästä luvusta: kahdessa ensimmäisessä torjutaan edellä mainittu ”mädäntynyt” tunne-estetiikka, kolmannessa käsitellään musiikille ominaista kauneutta, neljäs ja viides käsittelevät musiikin subjektiivista vaikutusta ja musiikin esteettisen ja patologisen vastaanoton välistä eroa, kuudes musiikin suhdetta luontoon ja viimeinen muodon ja sisällön käsitteitä musiikissa. Tutkielma sisältää kaksi pääväitettä, negatiivisen ja positiivisen, joita käsitellen tarkemmin seuraavaksi.

### 2.2.1 Negatiivinen pääväite

”-- vastustan vain tunteiden väärää sotkemista tieteeseen, siis taistelen niitä esteettisiä haihattelijoita vastaan, jotka uskotellen valistavansa muusikkoa vain tulkitsevat omia soivia oopiumiunelmiaan. Olen täysin samaa mieltä siitä, että kauniin arvo viime kädessä aina perustuu tunteen välittömään ilmeisyyteen. Mutta yhtä tiukasti pidän kiinni vakaumuksesta, ettei kaikista tapavetoomuksista tunteeseen, voida johtaa ainoatakaan musiikillista lainalaisuutta. (Hanslick 2014 [1854], 9.)

Tähän vakaumukseen perustuu Hanslickin teoksen negatiivinen pääväite: **tunteet eivät ole musiikin sisältö eikä tunteiden esittäminen ole sen tehtävä** (Hanslick 2014, 12). Sillä jos tunne olisi musiikin sisältö, silloin sävelet ja niiden taidokkaat yhdistelmät olisivat vain pelkkiä välineitä, materiaalia, joiden avulla säveltäjä pyrkisi esittämään jotain tiettyä ja yksittäistä tunnetta (Hanslick 2014, 21). Hanslickin kritiikki kohdistuu ensisijaisesti Sturm und Drang–kaudella, noin 1760–1780-luvuilla, vaikuttaneisiin näkemyksiin, jossa kauneus samaistettiin taiteilijan tai säveltäjän yksilölliseen tunneilmaisuun ja sen esille tuomiseen (Oramo 2014, 160). Hanslickin (2014, 42) mukaan tällainen ulkomusiikillinen lähtökohta tai oletamus ei mitenkään voi kelvata kauneuden määritelmäksi. ”Esteettisen tarkastelun kohteeksi on otettava kaunis objekti eikä tuntevaa subjektia” Hanslick (2014, 11) kirjoittaa. ”Tunne” ei siis voi olla musiikin sisältö tai ainoa syy, miksi säveltäjä luo musiikkiteoksen: ”Että sisin laulaa, ei vain että se tuntee, saa musiikillisesti lahjakkaan ihmisen keksimään musiikkikappaleen” (Hanslick 2014, 63).

Heti perään on kuitenkin syytä huomauttaa, ettei Hanslick suinkaan kiellä tunteiden ja musiikin välistä yhteyttä. Päinvastoin hän myöntää, että musiikin kyky vaikuttaa tunteisiimme kuuluu sen ”kauneimpiin ja lohdullisimpiin mysteereihin” (Oramo 2014, 163). Hanslickin kritiikki kohdistuu ennen kaikkea sitä vastaan, ettei tunteella ole sitä välttämättömyyttä, yksinomaisuutta ja pysyvyyttä, jota vaadittaisiin, jotta se voisi olla perusteena esteettiselle tarkastelulle (Hanslick 2014, 17). Hanslick kirjoittaa:

Kuka tohtii astua esiin osoittaakseen, että näiden teemojen sisällön muodostaa jokin määrätty tunne? Yksi sanoo: ”rakkaus”. Mahdollisesti. Toisen mielestä se on ”kaipausta”. Kenties. Kolmas tuntee ”hartautta”. Ja niin edelleen. Esitetäänkö silloin määrättyä tunnetta, kun kukaan ei tiedä, mitä oikeastaan esitetään? -- Kuinka silloin voidaan pitää taiteen esittämänä jotain sellaista, joka sen epävarmimpana ja moniselitteisimpänä ainesosana on tuomittu ikuisesti kiistanalaiseksi? (Hanslick 2014, 28–29.)

### 2.2.2 Positiivinen pääväite

Negatiivisen väitteen vastapuolelle asettuvat Hanslickin musiikin kauneutta käsittelevät positiiviset teesit, jotka vastaavat kysymykseen mitä ja millaista musiikin kauneus on luonteeltaan. Hanslick kirjoittaa:

Se on erityisesti musiikille ominaista. Ymmärrämme sillä kauneutta, joka riippumattomana ulkopuolisesta sisällöstä ja sitä tarvitsematta perustuu vain säveliin ja niiden taiteelliseen yhdistämiseen. Sinänsä ihastuttavien äänien keskinäiset suhteet, niiden sopu ja tenä, niiden erkaantuminen ja yhdentyminen, niiden kasvu ja pyrkimys – tämä tulee vapain muodoin henkisesti havainnoitavaksemme ja miellyttää kauniina. (Hanslick 2014, 42.)

Kauneus musiikissa perustuu Hanslickin mukaan siis puhtaasti vain säveliin ja niiden taiteelliseen yhdistämiseen. Toisin sanoen ”**sävelteoksen kauneus on spesifisti musiikillista, so. sävelyhdistelmiin itseensä sisältyvää ilman suhdetta vieraaseen, ulkomusiikilliseen ajatuspiiriin**” (Hanslick 2014, 9). Kauneudella Hanslick puolestaan ymmärtää seuraavaa:

Kauniilla ei ylipäätään ole mitään tarkoitusta, sillä se on pelkkää muotoa -- sillä itsellään ei ole muuta tarkoitusta kuin oma itsensä. Jos kaunis herättää sitä tarkastelevassa miellyttäviä tunteita, ne eivät koske kaunista sinänsä. - - Kaunis on kaunista ja pysyy kauniina silloinkin, kun se ei herätä mitään tunteita, vieläpä silloin, kun kukaan ei sitä katso eikä tarkastele; se on siis tarkemmin sanottuna kaunista vain havainnoivan subjektin mieltymysten tähden muttei sen ansiosta. (Hanslick 2014, 12.)

Hanslickin (2014,45) mukaan musiikki haluaa vain tulla käsitetyksi musiikkina ja voi vain tulla ymmärretyksi omasta itsestään ja nautituksi omana itsenään. Kauneus on siis jo musiikissa itsessään, eikä sitä näin ollen ole tarpeen valjastaa jotain erillistä ulkomusiikillista tarkoitusta kuten tunteiden esittämistä varten. Sillä musiikki ei Hanslickin mukaan ylipäänsä kykene esittämään mitään. Se ei esitä asioita tai kerro tarinoita kuten muut taiteet. Siitä syystä Hanslickin mukaan esteettisen tarkastelun lähtökohdaksi tulee ottaa puhdas soitinmusiikki, ”sillä vain se, mitä soitinmusiikista voidaan väittää, pätee säveltaiteeseen sellaisenaan -- Mihin soitinmusiikki ei pysty, siitä ei voida koskaan sanoa, että musiikki pystyisi siihen; sillä vain se on puhdasta, absoluuttista musiikkia”. (Hanslick 2014, 29.) Vokaalimusiikissakin vain teksti esittää, eivät sävelet, Hanslick (2014, 29) huomauttaa.

Hanslickin tavoitteena on siis tähdentää sitä musiikin itsenäistä, säveliin itseensä sisältyvää, jo itsessään täydellistä olemistapaa, johon ei sisälly mitään ulkopuolista, kuten sanoja, ohjelmaa, funktiota tai kohdetta. Tämä kaikki on ylimääräistä ja turhaa, sillä musiikille ominainen kauneus miellyttää jo pelkästään oman itsensä tähden (Hanslick 2014, 42). Puhuessaan musiikille ominaisesta kauneudesta Hanslick irtaantuu siitä ajatuksesta, että kaikilla taiteenaloilla olisi jokin yhteinen ja ylin metafyyssinen ja esteettinen periaate. Tällaisen käsityksen takana oli muun muassa Robert Schumannin aikanaan esittämä ajatus, jonka mukaan yhden taidelajin estetiikka on sama kuin toisenkin, mutta vain materiaali on erilainen (Dahlhaus 1980, 9). Hanslick (2014, 9) puolestaan väittää, että jokaisen taidelajin kauneus on erottamattomissa sen materiaalin ja tekniikan ominaispiirteistä. Musiikin kohdalla materiaalina toimivat sävelet kaikkine niihin sisältyvine mahdollisuuksineen ja tässä sävelten taiteellisessa yhdistelyssä, ”mielikuvituksen vapaassa luovuudessa”, piilee koko musiikille ominaisen kauneuden salaisuus (Hanslick 2014, 46).

## 2.3 Hanslick ja formalismi

Hanslickin mukaan sävelteoksen kauneus on siis ”vain musiikille ominaista”, ”sävelyhdistelmiin itseensä sisältyvää”. Tähän liittyy myös hänen tutkielmansa kuuluisin ja eniten siteerattu lause: ”**Musiikin sisältö on soivina liikutetut muodot**”<sup>1</sup> (Hanslick 2014, 43). Tähän kuuluisaan väittämään kiteytyy koko Hanslickin formalistinen eli muotoa korostava estetiikka.

### 2.3.1 Muoto, liike ja kontemplaatio

Teoksen suomentaja Ilkka Oramo (2014) *Suomentajan jälkisanassa* täsmentää, ettei musiikin sisältöä ole ”soiden liikkuvat muodot”, kuten joskus nähdään sanottavan, vaan nimenomaan ”soivina liikutetut muodot”. Tämä on suomentajan mukaan olennaista, sillä Hanslick ei ajattele muotojen liikkuvan itsestään, vaan ne on nimenomaan sysätty

---

<sup>1</sup> ”Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen” (Hanslick 1865)

<sup>2</sup> Hanslickin positiivinen pääväite: ”Sävelteoksen kauneus on spesifisti musiikillista, so. sävelyhdistelmiin itseensä sisältyvää ilman suhdetta vieraaseen, ulkomusiikilliseen ajatuspiiriin” (Hanslick 2014, 9).

<sup>3</sup> ”temporal patterns of sound” (Kivy 2002, 68).

liikkeeseen: ensinäkin musiikin muodoilla on tekijä ja sitten vielä esittäjä, joka herättää ne lepotilasta ja panee ne liikkeeseen. (Oramo 2014, 164.)

Hanslickin (2014, 24) mukaan juuri liike (siinä väljässä merkityksessä, jossa yksittäisen sävelen tai soinnun voimistumista tai heikkenemistä voidaan pitää 'liikkeenä') on se ideoiden ominaisuus, jonka musiikki niin vaikuttavasti hallitsee. Hän kirjoittaa: Se [musiikki] kykenee jäljittelemään fyysisen tapahtuman liikkeen eri vaiheita: nopea, hidas, voimakas, heikko, nouseva, laskeva” ja että: ”liike on elementti -- jota säveltaide voi tuhansin vivahtein ja vastakohdin luovasti hahmottaa” (Hanslick 2014, 24–25).

Liikkeellä on siis oma erityinen roolinsa soivien muotojen muodostumisessa. Miten se tapahtuu, sitä Hanslick kuvaa vertaamalla musiikkia elävään, nimenomaan liikkeessä vaikuttavaan arabeskiin:

Millä tavoin musiikki voi tuottaa kauniita muotoja ilman määrätyn affektin sisältöä, sen näyttää meille etäältä jo yksi kuvataiteen ornamentiikan laji: arabeski. -- Ajatelkaamme nyt sellaista arabeski, joka ei ole kuollut tai lepotilassa vaan kehkeytyy kaiken aikaa meidän silmiemme edessä. Miten vahvat ja hienot viivat seuraavat toisiaan, nousevat pienestä notkahduksesta mahtavaan korkeuteen, sitten taas laskeutuvat, laajenevat, vetäytyvät koloon ja yllättävät silmän aina uudelleen levon ja jännityksen nokkelalla vaihtelulla! Silloin kuvasta tulee jo suurempi ja arvokkaampi. Ajatelkaamme lopuksi, että tässä elävässä arabeskissa virtaa aktiivinen taiteellinen henki, joka vuodattaa mielikuvituksensa koko täyteen esteettömästi tämän liikkeen suoniin – eikö tämä jo hiukan muistutakin musiikin teemmää vaikutelmaa? (Hanslick 2014, 43.)

Toisin kuin epämääräinen tunnevaikutus, liike on ominaisuus, jonka jokainen kuulija hahmottaa musiikissa samanlaiseksi. Hanslick pyrki siis kiinnittämään huomiota siihen, mikä musiikissa on kaikista yksilöllisistä kokemuksista riippumatonta. Näitä ovat Hanslickille älyllisesti hahmottavat *musiikilliset muodot*. Näiden muotojen havaitseminen vaatii kuulijaltaan erityistä aktiivista hahmottamista, sillä toisin kuin esimerkiksi kuvataiteessa, jossa arabeskin kaltainen kaunis ornamenttikuvio on kokonaisuudessaan heti havaittavissa, musiikissa sävelet etenevät ajassa eli musiikki on jatkuvassa *liikkeessä*. Niinpä musiikilliset muodot, joissa musiikille ominainen kauneus piilee, hahmottavat kuuntelijalleen viivästyneesti. Siksi Hanslickin mukaan musiikin kauneusarvot tulee hahmottaa *kontemplaatioissa* eli älyn johdattaman keskittymisen avulla (Hanslick 2014, 84). Kontemplaatio merkitsee siis mielen kiihкотonta ja älyllistä keskittämistä soivien muotojen tarkkailuun. Hanslickin (2014) mukaan tärkeää on sävelteoksen tietoinen ja

puhdas havainnointi, sillä musiikki kuuluu ennen kaikkea ymmärryksen, ei siis tunteen, piiriin. Hän kirjoittaa:

Tärkein tekijä siinä sielullisessa prosessissa, joka saattelee sävelteoksen käsittämiseen ja tekee siitä nautinnon, jää useimmiten huomaamatta. Se on henkinen tyydytys, jota kuuliija kokee seuratessaan valppaasti säveltäjän aikomuksia ja kiirehtiessään niiden edelle huomatakseen odotustensa välillä toteutuvan ja välillä taas tulevan miellyttävästi petetyiksi. -- Tällainen valpashenkinen iloitseminen on arvokkain, palkitsevin, muttei helpoin tapa kuunnella musiikkia. (Hanslick 2014, 84.)

Tällaista älyllistä työskentelyä Hanslick myös itse toteutti omassa kriitikontyössään ja väitti myöhemmin, ettei hän koskaan kirjoittanut arvostelua sävellyksestä soittamatta tai lukematta sitä ennen esitystä ja sen jälkeen (Oramo 2014, 157).

### 2.3.2 Muoto, orgaanisuus ja symmetria

Ei ole sattumaa, että Hanslick valitsi soivien muotojen vertauskuvaksi arabeskin, säännönmukaisen ornamenttikuvion. Musiikkitieteentutkijan Sanna Iitin (2005, 68) mukaan arabeskimetafora edustaa Hanslickin estetiikassa ilmiötä, jota voidaan kutsua orgaanisuusajatteluksi. Hanslickin mukaan sävelryhmien väliset suhteet ovat näet järkiperaisiksi ja orgaanisiksi, luonnonlakeihin perustuvia (Hanslick 2014, 46). Hanslick kirjoittaa:

Se tyydyttävällä tavalla järkevä, joka sinänsä ja omilla ehdoillaan voi sisältyä musiikin muotorakenteisiin, nojautuu tiettyihin perusluonteisiin lakeihin, jotka luonto on pannut ihmisen rakenteeseen ja ulkopuolisiin ääni-ilmiöihin. -- Kaikkien musiikin elementtien välillä vallitsevat salaiset, luonnonlakeihin perustuvat yhteydet ja vaaliheimolaisuudet. Nämä rytmiä, melodiaa ja harmoniaa näkymättöminä hallitsevat vaaliheimolaisuudet vaativat ihmisten musiikissa noudattamistaan ja leimaavat jokaisen niitä loukkaavan yhdistelmän mielivaltaiseksi ja rumaksi. Ne elävät, joskaan eivät tieteellisen tietoisuuden muodossa, vaistomaisesti jokaisessa harjaantuneessa korvassa, joka ilman loogisen käsitteen antamaa mittapuuta tai vertailun kolmatta pystyy suoraan havainnoimalla aistimaan, milloin sävelryhmä on orgaaninen ja mielekäs tai ristiriitainen ja luonnoton. (Hanslick 2014, 45–46.)

Tällaiseen säveljärjestelmään itseensä sisältyvään luontaiseen järjellisyys perustuu siis Hanslickin mukaan musiikin kyky tuottaa kauniita muotorakenteita. Muodoltaan kaunis on Hanslickille orgaaninen, järkeä tyydyttävä, mielekäs kokonaisuus, joka siis syntyy luonnonlakien toteutuessa. Hanslick vertaakin musiikkia ja sen orgaanisesti syntyviä, yhteen kuuluvia sävelsuhteita elollisen luonnon kasvuprosesseihin. Hän esimer-

kiksi kuvailee sävelteoksen motiivia siemeneksi, joka itää säveltäjän mielikuvituksessa ja josta teema puhkeaa esiin kukan lailla (Hanslick 2014, 47). Toteutuessaan tuo teema ”miellyttää meitä sellaisenaan, kuten arabeski, ornamientoitu kaistale tai niin kuin luonnonkauniin tuotteet, kuten lehti ja kukka” (Hanslick 2014, 47).

Arabeskimetaforan lisäksi Hanslick (2014, 43) ottaa soivien muotojen esimerkiksi kaleidoskoopin. Kaleidoskooppi toimii kuten musiikki, sillä myös se on jatkuvassa liikkeessä tuottaen katsojalleen jatkuvan värillisten muotojen näkymän. Siinä esiintyvät muodot ovat symmetrisiä ja säännöllisiä ja nämä ominaisuudet ovat Hanslickin (2014, 44) mukaan myös musiikille ominaisen kauneuden tyypillisiä piirteitä. Hanslick siis peräänkuuluttaa musiikilta tiettyä säännönmukaisuutta ja symmetriaa, mutta samalla kuitenkin toteaa, ettei tähän musiikin kauneus ei ole koskaan kokonaan perustunut. Hanslick (2014, 57) kirjoittaa: ”Mauttomin mahdollinen teema voi olla rakenteeltaan täysin symmetrinen” ja että: ”hengettömin, kuluneiden osasten järjestyminen säännölliseksi kuvioksi on tyypillistä juuri kaikkein huonoimmille sävellyksille”. Kun symmetriaa käsitteenä ajatellaan laajemmassa merkityksessä sillä voidaan tarkoittaa myös sopusuhtaista, kaunista suhdetta ja tasapainoa, eikä siis ainoastaan tasasuhteisuutta, ja tätä lienee Hanslickin tarkoittanut todetessaan symmetrian olevan vain pelkkä suhdekäsite (Hanslick 2014, 57). ”Musiikillinen mielekkyys vaati aina uusia symmetrisiä muodostelmia”, Hanslick (2014, 57) kirjoittaa, niin että se pitää kuulijansa jatkuvasti otteessaan, ”yllättää aina uudelleen levon ja jännityksen nokkelalla vaihtelulla” kuten elävä arabeski, mutta joka täytyessään hahmottuu kuulijalleen loogisena kokonaisuutena ja tyydyttää näin ollen muodoltaan kauniina.

### **2.3.3 Muoto, materiaali, mielikuviutus ja musiikillinen idea**

Kauneuden tekijät ovat siis musiikin rakenteissa, sen materiaalin sommittelussa. Tärkeimpänä Hanslick (2014, 42–43) mainitsee melodian, jota harmonia tukee ja joita molempia yhdessä liikuttaa rytmi, ”musiikin elämänvaltimo”. Musiikin materiaalina toimivat siis kaikki sävelet niihin sisältyvine loputtomine mahdollisuuksineen yhdistellä niitä erilaisiin melodioihin, harmonioihin ja rytmeihin. Tästä materiaalista syntyvät musiikin sisältö eli sen soivina liikutetut muodot ja sitä kautta musiikille ominainen kauneus. Toisin sanoen muoto on Hanslickille tärkein musiikin kauneutta määrittävä ominaisuus.



Kuinka säveltäjä sitten onnistuu luomaan näitä kauniita muotoja? Ensinnäkin Hanslickin (2014, 49) mukaan pätevä säveltäjä tuntee käytännössä kaikkien musiikin elementtien luonteen joko vaistomaisesti tai tietoisesti. Toisekseen taiteelliselle mielikuvitukselle musiikillinen materiaali antautuu joustavana ja taipuisana sen loputtomasta runsaudesta huolimatta (Hanslick 2014, 46). Hanslick kirjoittaa:

Henkisesti vireän taiteilijan mielikuviutus löytää musiikin elementtien kätöissä lymyävistä suhteista ja niiden lukemattomista mahdollisista yhdistelmistä hienoimmat ja salatuimmat ja muodostaa sävelmuotoja, jotka näyttävät olevan aivan mielivaltaisesti keksittyjä ja kuitenkin samalla näkymättömän hienolla siteellä kiinni välttämättömässä (Hanslick 2014, 52).

Tärkeää on siis nimenomaan taiteilijan mielikuviutus, sillä siinä missä esimerkiksi arkkitehti luo taidetta pilkokuista kivistä, säveltäjä luo musiikkia henkisestä materiaalista: ”Säveltäminen on hengen työskentelyä hengelle alttiissa materiaalissa” Hanslick (2014, 46) kirjoittaa. Mielikuvituksella on sävellysprosessissa myös siinä suhteessa tärkeä rooli, ettei Hanslickin mukaan ole toista taidetta, joka käyttää muotoja loppuun niin nopeasti kuin musiikki (Hanslick 2014, 52). Itsenäisesti ajatteleva säveltäjä joutuu tästä syystä jatkuvasti mielikuvituksensa avulla keksimään uusia musiikillisia keinoja kauniiden muotojen luomiseksi. Sillä nimenomaan mielikuviutus on Hanslickin (2014, 61) mukaan se taiteilijan henkinen kyky, josta kaikki taidekaunis saa alkunsa. ”Mielikuviutus on kauneuden varsinainen työväline”, Hanslick (2014, 14) kirjoittaa.

Mitä taiteilijan mielikuvituksessa sitten syntyy? Hanslick (2014, 43) vastaa: teoksen *musiikillinen idea*:

Jos nyt kysytään, mitä tällä sävelmateriaalilla on määrä ilmaista, vastaus kuuluu: musiikillisia ideoita. Mutta jäännöksettömästi ilmenevän piiriin tuotu musiikillinen idea on jo itsessään kaunis, on päämäärä sinänsä, eikä missään nimessä vain tunteiden ja ajatusten esittämisen välikappale tai materiaali. (Hanslick 2014, 43.)

Musiikillisen idean käsite on tärkeä ymmärtää oikein, sillä Hanslickin estetiikassa muoto on musiikillisen idean analogia. Soivina liikutetut muodot syntyvät kun säveltäjän mielikuvituksessa eläväksi tulleille musiikillisille ideoille annetaan ulkoinen ilmene-  
mismuoto sävelmateriaalin avulla. Carl Dahlhaus (1980, 72) selventää ajatusta seuraavasti: ”Muodosta samoin kuin musiikillisesta ideasta pätee, että se on olemus, jolle ”an-

netaan ilmenemismuoto”, eikä päinvastoin sellaisen olemuksen ilmenemismuoto, jota olisi etsittävä musiikin ulkopuolelta, tunteista tai ohjelmasta”.

Hanslickin (2014, 51) mukaan musiikillinen idea hersyy ensin raakileena säveltäjän mielikuvituksessa ja onnistunutta sävellysprosessia hän vertaa kristallisoitumiseen, jonka tuloksena musiikillinen idea muotoutuu teemaksi esimerkiksi Beethovenin kaltaisen neron mielikuvituksessa. Hän kirjoittaa:

Luonnoltaan henkisempänä ja hienosyisempänä kuin mikään muu taiteen materiaali sävelet ottavat halukkaasti vastaan taiteilijan jokaisen idean. Kun sävelyhdistelmät, joiden suhteissa musiikille ominainen kauneus piilee, eivät synny sävelten asettelusta mekaanisesta peräkkäin, vaan mielikuvituksen vapaasta luovuudesta, tämän nimenomaisen mielikuvituksen henkinen voima ja omalaatuisuus painaa leimansa tuotteeseen sen luontena. (Hanslick 2014, 46.)

On siis tärkeää ymmärtää, etteivät muodot ole Hanslickille pelkkiä tyhjiä ääri viivoja, mitään ilmaisematonta sointia. Päinvastoin, juuri siitä syystä, että musiikki syntyy ”mielikuvituksen vapaasta luovuudesta” ja että säveltäminen on ”hengen työskentelyä hengelle alttiissa materiaalissa”, Hanslickin mukaan seuraa, että musiikilla on suurta kykyä ilmaisuun ja henkevytyteen (Hanslick 2014, 45–46). Hanslick (2014, 45) kirjoittaa: ”Muodot, jotka muodostuvat sävelistä, eivät ole tyhjiä, vaan täynnä sisältöä, eivät pelkkiä tyhjiön ääri viivoja, vaan sisästä käsin hahmottuvaa henkeä.” Dahlhausin (1980, 71) mukaan Hanslick ei siis ainoastaan väitä, että muoto on ilmaisua, hengen ilmenemismuoto, vaan että se itse on henkeä. Tämä on olennaista, sillä se pelastaa sekä soitinmusiikin ja että Hanslickin muoto käsitteen ”tyhjän soimisen” kohtalolta. Tästä lisää Hanslickin formalismia, sekä muodon ja henkisen sisällön välistä suhdetta tarkastelevassa viimeisessä aluvussa.

Eikä ainoastaan taiteilijan vaan myös kuulijan mielikuvitus on tärkeää. Hanslick (2014, 13) nimittäin väittää sävelteoksen kumpuavan taiteilijan mielikuvituksesta kuulijan mielikuvitusta varten. Hän kirjoittaa: ”välikapale, jolla kaunis otetaan vastaan, ei ole tunne, vaan mielikuvitus puhtaana havaintona” (Hanslick 2014, 13). Tähän liittyy siis myös jo edellä mainittu kontemplaation ihanne, sillä Hanslickin mukaan mielikuvitus kauniin edessä ei ole pelkästään katsomista vaan katsomista ymmärtäen, toisin sanoen mieltämistä ja arvostelemista (Hanslick 2014, 13). Oman aikansa ajattelutavasta poiketen

Hanslick siis nostaa tunteen sijasta säveltäjän ja kuulijan mielikuvituksen oman esteetiikkansa auktoriteettiasemaan.

### 2.3.4 Muoto, sisältö ja teema

Teoksensa viimeisessä luvussa Hanslick käsittelee tarkemmin muodon suhdetta musiikin sisältöön. Onko musiikilla sisältöä? Hanslick siis väittää: ”musiikin sisältö on sen soivina liikutetut muodot”. Niin ikään hän myös toteaa musiikin koostuvan ”sävelriveistä”, *sävelmuodoista*, joilla ei ole muuta sisältöä kuin oma itsensä: ”Musiikki ei puhu vain sävelillä, se myös puhuu vain säveliä” (Hanslick 2014, 101–102).

Mikä siis on muodon suhde musiikin sisältöön? Kun puhutaan musiikin sisällöstä, on syytä tarkentaa, mitä sisällöllä oikeastaan tarkoitetaan. Sekaannusta aiheuttaa Hanslickin mukaan se, että termit *sisältö*, *kohde* ja *aihe* menevät monilla sekaisin. Hanslick tähdentää, että ”sisältö” sanan alkuperäisessä ja varsinaisessa merkityksessä on se, mitä jokin asia sisältää tai mistä se koostuu. Näin ymmärrettynä sävelet, joista musiikkikapale koostuu, ja jotka sen osina muodostavat siitä kokonaisuuden, ovat musiikin todellinen sisältö. Hanslick huomauttaa, että termit ”sisältö” ja ”kohde” menevät tavallisesti sekaisin niin, että musiikin ”sisältönä” pidetään jotain ”kohdetta” (aihetta, juonta) vastakohtana sävelille sen materiaalisina ainesosina. Sisältöä tässä merkityksessä – aihetta käsittelevän kohteen mielessä – ei Hanslickin mukaan musiikilla todellakaan ole. (Hanslick 2014, 101.)

Hanslickin estetiikassa käsitteet muoto ja sisältö edellyttävät ja täydentävät toisiaan. Hanslickin mukaan musiikissa sisältö ja muoto sulautuvat yhteen, erottamattomaksi ykseydeksi: ”Musiikilla ei ole mitään sisältöä muodon vastakohtana, koska sillä ei ole mitään sisällöstä riippumatonta muotoa” (Hanslick 2014, 104). Tällainen musiikille ominainen muodon ja sisällön välinen ykseys toteutuu Hanslickin (2014, 104) mukaan erityisesti teoksen teemassa. Hän kirjoittaa:

Itsenäinen, esteettisesti jakamaton musiikillinen ajatuskokonaisuus on joidenlaisessa sävellyksessä *teema*. Kaikki ne alkuehdot, joita musiikilla sinänsä ajatellaan olevan, on aina voitava osoittaa jo teemassa, musiikillisessa mikrokosmoksessa. Kuunnelkaamme jotakin pääteemaa, esimerkiksi Beethovenin B-duuri sinfonian. Mikä on sen sisältö? Mikä sen muoto? Missä muoto alkaa, missä sisältö päättyy? Että tämän sävelmuodostelman

sisältönä ei ole jokin määrätty tunne, sen toivomme jo osoittaneemme, ja se käy niin tässä kuin kaikissa muissakin konkreettisissa tapauksissa yhä selvemmäksi. Mitä siis halutaan kutsua sisällöksi? Säveliä itseään? Toki; mutta niillä juuri on jo muotonsa. Siis mikä muoto? Taas sävelet itse; mutta nehan ovat jo täytettyä muotoa. (Hanslick 2014, 104–105.)

Ei siis ole muotoa ilman säveliä, eikä sisältöä ilman muotoa. Kaikki tämä toteutuu teemassa, jossa muotoa ja sisältöä ei voida erottaa toisistaan missään merkityksessä. Teema on Hanslickille (2014, 106) musiikkiteoksen ydin: esteettisesti jakautumaton ja kauneuden muodollisia lainalaisuuksia noudattava looginen kokonaisuus. Pääteema puolestaan sävelmuodostelman todellinen aihe ja sisältö (Hanslick 2014, 106). Hanslick kirjoittaa:

Se [pääteema] on itsenäinen aksiooma, joka tosin tyydyttää silmänräpäyksessä, mutta haluaa tulla henkemme koettelemaksi ja kehittelemäksi, mikä sitten tapahtuukin loogisen päättelyn kaltaisessa musiikillisessa kehittelystä. Säveltäjä sijoittaa teeman, aivan kuin romaanin päähenkilön, mitä erilaisimpiin asemiin ja ympäristöihin, mitä vaihtelevimpiin tilanteisiin ja viiritelmiin – kaikki muu, suurimmatkin kontrastit, on ajateltu ja hahmotettu suhteessa siihen. (Hanslick 2014, 106.)

Hanslickin estetiikka korostaa siis musiikin temaattista sisältöä. Musiikissa kaikki on ”teeman vapaata seuraamusta ja vaikutusta, sen ehdollistamaa ja hahmottamaa, sen hallitsemaa ja täyttämää” (Hanslick 2014, 106). Niinpä Hanslickin (2014, 107) mukaan teema tai teemat ovatkin musiikin olennainen sisältö. Hän kirjoittaa:

Mitä teemassa (ilmeisesti tai kätkeytynä) ei ole, sitä ei voida myöhemmin orgaanisesti kehittää, ja johtuneekin vähemmän kehittelyn taiteesta kuin teemojen sinfonisesti voimasta ja hedelmällisyydestä, ettei meidän aikamme enää tuota mitään Beethovenin orkesteriteosten kaltaista (Hanslick 2014, 107).

### 2.3.5 Muoto ja henkinen sisältö

Kuten edellä jo todettiin, Hanslickin mukaan musiikilla ei siis ole muuta sisältöä kuin oma itsensä. Musiikki koostuu sävelistä, jotka puolestaan muodostavat kauniita sävelsuhteita ja tämä on musiikin todellinen ja ainoa sisältö. Mitään muuta sisältöä – esimerkiksi maalaustaiteen kaltaista aihetta tai kohdetta – musiikilla ei ole.

Hanslickin aikana käytiin kovaa keskustelua siitä, onko musiikilla ylipäänsä sisältöä vai ei. Hanslick itse puhui vahvasti musiikin sisällyksettömyyden puolesta, korostaen näkemystä, jota muun muassa filosofit Kant ja Hegel olivat esittäneet omissa pohdinnoissaan jo ennen Hanslickia (Hanslick 2014, 100). Sisällyksettömyydellä Hanslick tarkoittaa tässä yhteydessä nimenomaan musiikin ehdotonta kykenemättömyyttä kuvata tai esittää jotain tiettyä aihetta (kohdetta). Musiikin sisällön puolestapuhujat puolestaan kauhistelivat vastapuolen näkemyksiä ja tutkielmassaan Hanslick kirjoittaa heistä seuraavaan sävyyn:

He eivät sodi musiikin sisällyksettömyyden oppia vastaan niin kuin mielipide mielipidettä, vaan niin kuin kerettiläisyys dogmia vastaan. Vastakkainen näkemys on heidän mielestään arvoton väärinkäsitys, karkeaa, röyhkeää materialismia. ”Mitä!? Taiteelle, joka kohottaa ja innoittaa meitä, jolle niin monet jalot henget ovat omistaneet elämänsä, joka voi palvella ylevimpiä aatteita, sillekkö pitäisi sälyttää sisällyksettömyyden kirous, senkö pitäisi olla vain aistien leikkikalu, tyhjää kilinää!?” (Hanslick 2014, 100–101.)

Hanslickin mukaan musiikin sisällyksettömyyden puolesta puhuu muun muassa se, ettei musiikkia voida käsitteellistää tai esineellistää. Säveltäminen ei siis ole jonkin tietyn aiheen kääntämistä säveliksi, vaan sävelet itse ovat alkukieli, jota ei voida kääntää (Hanslick 2014, 107). Musiikki puhuu vain säveliä, eikä sillä ole meidän käsitteellisessä ajattelussamme mitään nimettävää kohdetta (Hanslick 2014, 104). Hanslick kirjoittaa: ”Siitä, että sävelrunoilijan on pakko ajatella sävelin, jo seuraa säveltaiteen sisällyksettömyys, koska jokaista käsitteellistä sisältöä pitäisi voida ajatella sanoin” (Hanslick 2014, 107–108) ja että: ”Musiikin sisältöä ei voida koskaan käsittää esineellisesti, vaan ainoastaan musiikillisesti, nimittäin jokaisessa musiikkikappaleessa konkreettisesti soivana” (Hanslick 2014, 106).

Millä sitten pelastetaan musiikki ”tyhjän soimisen” kohtalolta? Hanslick toteaa: ”Siitä, ettei musiikilla ole minkäänlaista sisältöä (kohdetta), ei seuraa, että siltä puuttuisi henkinen sisältö” (Hanslick 2014, 107). Hän kirjoittaa muun muassa seuraavaa:

Kun tähdennämme musiikin kauneutta, emme ole sulkeneet pois henkistä sisältöä, vaan pikemminkin edellyttäneet sitä. Sillä emme tunnusta mitään kauneutta ilman hengen jonkinlaista osuutta. Mutta kun olemme paikantaneet musiikin kauneuden olennaisesti muotoihin, tämä jo viittaa siihen, että henkinen sisältö ja nämä sävelmuodot ovat mitä kiinteimmin yhteydessä. ’Muodon’ käsite toteutuu musiikissa aivan omalla tavallaan. Muodot, jotka muodostuvat sävelistä, eivät ole tyhjiä, vaan täynnä sisältöä, eivät

pelkkiä tyhjiön ääriiivoja, vaan sisästä käsin hahmottuvaa henkeä. (Hanslick 2014, 45.)

Hanslickin mukaan musiikin materiaali on henkistä ja säveltäminen siis hengen työkentelyä hengelle alttiista materiaalista. Niinpä Hanslick ajattelee, että ajattelevan ja tuntevan hengen luomuksena myös sävellyksellä itsellään on oltava suuresti kykyä henkevyyteen ja tunteikkuuteen. Näin syntyy musiikin henkinen sisältö, ja sitä on vaadittava jokaiselta musiikilliselta taideteokselta, mutta sitä ei ole lupa liittää mihinkään muuhun sen ominaisuuteen kuin sävelmuodostelmiin itseensä. (Hanslick 2014, 46.)

Henkisen sisällön avulla pelastetaan myös musiikkiteoksen yksilöllisyys. Säveltäjän mielikuvituksesta puhuttaessa todettiin jo seuraava:

Kun sävelyhdistelmät, joiden suhteissa musiikille ominainen kauneus piilee, eivät synny sävelten asettelusta mekaanisesti peräkkäin, vaan mielikuvituksen vapaasta luovuudesta, tämän nimenomaisen mielikuvituksen henkinen voima ja omalaatuisuus painaa leimansa tuotteeseen sen luontena (Hanslick 2014, 46).

Musiikin esineetön muodon kauneus ei siis ole este sävelteoksen yksilöllisyydelle. Päinvastoin, sillä Hanslickin mukaan subjektiivisesti luova henki ilmenee olennaisesti nimenomaan yksilöllisenä. Esimerkiksi juuri teeman keksiminen on joka tapauksessa niin ainutlaatuista, ettei se koskaan voi Hanslickin mukaan liueta musiikin yleiseen virtaan, vaan säilyttää yksilöllisyytensä. Hanslick kirjoittaa: ”Itsenäisillä musiikillisilla ajatuksilla (teemoilla) on sitaatin varmuus ja maalauksen havainnollisuus; ne ovat yksilöllisiä, persoonallisia, ikuisia”. (Hanslick 2014, 108.)

Sävellyksestä henkivää tunnetta on usein ollut tapana pitää musiikin sisältönä, ideana, henkisenä substanssina ja taiteellisesti luotuja, säveltäjän määräämiä sävelsuhteita sitä vastoin pelkkinä muotoina, alisteisena jollekin määrätylle tunteelle. Hanslickin (2014, 107) mukaan kuitenkin vain se, mikä sävellyksessä on puhtaasti musiikillista, on taiteellisen hengen luomus, johon vastaanottava henki, kuulija, ymmärtäen samaistuu. Näin ollen Hanslick päättää *Musiikille ominaisesta kauneudesta* -tutkielmansa seuraaviin sanoihin:

Sisällöttömyyden syytöksestä huolimatta musiikilla siis on sisältö, mutta musiikillista sisältöä, eikä se ole yhtään vähäisempi jumalallisen tulen kipinä kuin kauneus missä hyvänsä muussa taiteessa. Mutta vain sillä tavoin, että armottomasti kiistetään säveltaiteella olevan mitään muuta ’sisältöä’,

pelastetaan sen henkinen sisältö. Sillä siitä epämääräisestä tunteesta, johon tuo sisältö parhaassa tapauksessa palautuu, ei voida johtaa sen henkistä merkitystä, mutta kylläkin siitä tietystä kauniista sävelmuodostelmasta, joka on hengen vapaasti luoma hengelle alttiista materiaalista. (Hanslick 2014, 108—109.)

## 2.4 Yhteenveto

Formalismi syntyi aikanaan vastakohdaksi romantiikan ajan tunne-estetiikalle, jonka mukaan musiikin tarkoitus on kuvata ja herättää tunteita ja että se tekee musiikista kaunista. Hanslick nousi tätä ”mahona” pitämäänsä tunne-estetiikkaa vastaan ja esitti oman positiivisen pääväitteensä musiikin kauneudesta: ”Sävelteoksen kauneus on spesifisti musiikillista, so. sävelyhdistelmiin itseensä sisältyvää ilman suhdetta vieraaseen, ulkomusiikilliseen ajatuspiiriin” (Hanslick 2014, 9).

Korostaessaan musiikin ja sävelteoksen itsenäistä kauneutta Hanslick tuli samalla kritisoineeksi suuresti musiikin ”patologiseksi” kutsumaansa vastaanottoa, jossa suurin arvo annetaan musiikin tekemälle tunnevaikutukselle. Hanslickin mukaan tällainen ”tunteilla mässäily” on ensi sijassa niiden kuulijoiden asia, joilla ei ole koulutusta musiikille ominaisen kauneuden taiteelliseen käsittämiseen (Hanslick 2014, 85). Hanslickin (2014, 84) mielestä ainoa oikea tapa kuunnella ja lähestyä musiikkia on älyn johdattama kontemplaatio eli tietoinen ja puhdas havainnointi, jossa mieli voi tunteista vapaana ja kiihkottomana keskittyä älyllisten muotojen tarkasteluun. Sillä Hanslickin mukaan: ”Humaltumiseen tarvitaan vain heikkoutta, mutta todella esteettinen kuuleminen on taidetta” (Hanslick 2014, 85).

Kontemplaation merkitys korostuu vielä aivan erityisesti musiikissa, sillä toisin kuin esimerkiksi kuvataiteissa, joissa kaunis objekti ja tarkasteltava kohde on kokonaisuudessaan heti havaittavissa, musiikissa sävelet liikkuvat ajassa ja hahmottuvat näin kuulijalleen viivästyneesti.

Musiikin materiaalina toimivat sävelet, joita on mahdollisuus yhdistellä loputtomasti erilaisiin melodioihin, harmonioihin ja rytmeihin. Tästä materiaalista syntyvät musiikin sisältö eli sen soivina liikutetut muodot. Hanslickin formalismin pääväittäjä kuuluukin: **musiikin sisältö on soivina liikutetut muodot** (Hanslick 2014, 43). Näissä muodoissa, erilaisten sävelyhdistelmien suhteissa, musiikille ominainen kauneus Hanslickin (2014,

46) mukaan piilee. Kauneuden tekijät ovat siis ennen kaikkea musiikin rakenteissa, sen materiaalin sommittelussa, eikä siis esimerkiksi sitä tarkastelevassa tuntevassa subjektissa.

Hanslickin (2014, 49) mukaan pätevät säveltäjät tuntevat joko vaistomaisesti tai tietoisesti jokaisen musiikin elementin luonteen. Lisäksi aidosti taiteelliselle mielikuvitukselle musiikillinen materiaali antautuu sekä joustavana että taipuisana sen loputtomasta runsaudestaan huolimatta (Hanslick 2014, 46). Tällaiseen säveltäjien erityisominaisuuteen, sekä säveljärjestelmään itseensä sisältyvään luonnolliseen järjellisyys, perustuu Hanslickin (2014, 45) mukaan musiikin kyky tuottaa kauniita muotorakenteita.

Hanslickille muodot ovat siis säveltäjien mielikuvituksessa syntyneitä musiikillisia ideoita, joille sävelmateriaalin kautta annetaan ulkoinen ilmenemismuoto. Koska musiikilliset ideat syntyvät säveltäjien mielissä, ne ovat aina henkilökohtaisia ja persoonallisia, ”sisästä käsin hahmotuvaa henkeä”, kuten Hanslick (2014, 45) itse asian ilmaisee. Tästä puolestaan seuraa musiikin henkinen sisältö. Hanslickin mukaan musiikin materiaali on henkistä ja säveltäminen siis hengen työskentelyä hengelle alttiista materiaalista. Niinpä Hanslick ajattelee, että ajattelevan ja tuntevan hengen luomuksena myös sävellyksellä itsellään on oltava suuresti kykyä henkevytyteen ja tunteikkuuteen. (Hanslick 2014, 46.) Tämä on sävelteoksen henkinen sisältö.

Minkäänlaista muuta sisältöä – etenkin maalaustaiteen kaltaista aihetta tai kohdetta – ei musiikilla Hanslickin (2014, 101) mukaan ole. ”Musiikin koostuu sävelriveistä, sävelmuodoista, eikä niillä ole muuta sisältöä kuin oma itsensä”, Hanslick (2014, 101) kirjoittaa. ”Musiikki ei puhu vain sävelillä, se myös puhuu vain säveliä” (Hanslick 2014, 102). Niinpä minkäänlainen muu sisältö kuin musiikillinen sisältö on Hanslickin mukaan musiikille mahdoton. Se ei kuitenkaan tarkoita, että musiikillinen kauneus olisi jotenkin vähäpätöisempää kuin kauneus muissa taiteissa. Päinvastoin, juuri musiikin materiaalin henkinen luonne ja se, että kauniit sävelmuodostelmat ovat taiteellisen mielikuvituksen ja hengen luomuksia, takaavat, että musiikille ominainen kauneus miellyttää meitä aina sekä henkevytydellään että omalaatuisuudellaan – kunhan vain osaamme kiinnittää tähän oikeanlaista eli älyllistä huomiota. Musiikille ominainen kauneus on siis Hanslickille ennen kaikkea järjen, ei tunteen, asia.



### 3 HANSLICKIN ESTETIIKAN SUHDE OMAN AIKANSÄVELTÄJIIN

#### 3.1 Brahms

Hanslickille, kriitikko kun oli, myös säveltäjien arvottaminen oli osa musiikin kauneuden arvottamista. Luonnollisesti ne säveltäjät, joiden musiikki sopi hyvin yhteen hänen estetiikkansa kanssa, saivat Hanslickilta suurimman arvon.

Hanslickille säveltaiteen suurimmat mestarit olivat Haydn, Mozart ja Beethoven. Oman aikansa säveltäjistä hän arvosti myös Felix Mendelssohn-Bartholdya ja Robert Schumannia, mutta aivan omaa luokkaansa oli Johannes Brahms, jonka säveltäjänuraa Hanslick jatkuvasti tuki monilla kirjoituksillaan ja arvosteluillaan. Hanslickin Brahms-ihannoiti kasvoi jopa niin suureksi, että Brahmsin ryhtyessä luomaan sinfonioitaan Hanslick koki *Musiikille ominaisesta kauneudesta* -teokseensa kiteyttämien ihanteiden vihdoin toteutuvan oman aikansa musiikissa. (Iitti 2005, 70.)

Yksi Hanslickin estetiikan pysyvistä arvoista oli ajatus absoluuttisen soitinmusiikin paremmuudesta muuhun musiikkiin nähden. Absoluuttisella musiikilla Hanslick tarkoittaa instrumentaalimusiikkia, joka on ”itsessään täydellistä” ja ”puhdasta” musiikkia, joka tyypillisesti hyödyntää klassisia muotorakenteita (Iitti 2005, 70; Oramo 2014, 162). Sinfonia oli kuitenkin muuntumassa 1800-luvun puolivälissä, jolloin huomio keskittyi erityisesti Lisztin ohjelmallisiin pyrkimyksiin. Perinteisemmälle sinfoniatyylille ei pitkään ollut jatkajaa, kunnes Brahms lopulta 1870-luvulla rohkeni sinfonikoksi. (Iitti 2005, 70–71.)

Hanslick ihaili suuresti Brahmsin musiikkia ja ryhtyi osoittamaan, että kaikki tämän neljä sinfoniaa olivat soitinmusiikkia absoluuttisimmillaan. Brahmsin sinfonioissa toteutuivat Hanslickin arvostamat klassiset hyveet, kuten muodon selkeys ja sen käsitettävyyys. (Iitti 2005, 70.) Brahmsin toisesta sinfoniasta Hanslick kirjoitti arvostelussaan seuraavasti:

Uudesta sinfoniasta säteilee terveellinen raikkaus ja kirkkaus. Sitä on helppo ymmärtää, vaikka se tarjoaa runsaasti kuunneltavaa ja ajateltavaa. Siinä on paljon uutta, mutta uutuuksia ei kuitenkaan tavoitella onnettomaan nykytyyliin, jolle ei löydy minkäänlaista vertailukohtaa. Salaiset

silmäykset vieraisiin taiteenlajeihin puuttuvat tyystin eikä runoudelta tai maalaustaiteelta kerjätä mitään. Keksintä ja rakenne ovat puhtaasti musiikilliset, samoin kuin vaikutus. Teos tarjoaa vastustamattoman todisteen siitä, että jotkut (eivät tosiaankaan kaikki) osaavat vielä kirjoittaa sinfoniaa ja yleensäkin hallitsevat vanhoihin muotoihin perustuvan säveltämisen. (Iitti 2005, 72.)

Hanslickille Brahms oli wieniläisklassisen perinteen ja perinteisen sinfoniamuodon arvokas vaalija. Brahmsin musiikki todisti klassisen tyylin yleispätevyydestä ja ajattomuudesta samalla kun se sopi hyvin yhteen Hanslickin oman sinfoniaideologiansa kanssa. Musiikkikritiikeissään Hanslick toi esiin Brahmsin teosten keskeisiä tyyli-vaikutteita, jotka olivat peräisin Haydnilta, Mozartilta, Mendelssohnilta, ja ennen kaikkea Beethovenilta. Hanslick kutsuikin Brahmsin ensimmäistä sinfoniaa Appassionataksi, toista Pastoraaliksi ja kolmatta sinfoniaa Eroicaksi. Samaistamalla Brahmsin näin vahvasti Beethoveniin, Hanslick tuli liittäneeksi hänet osaksi suurten säveltäjänrojen ketjua eli kanonisoï säveltäjän jo tämän elinaikana. (Iitti 2005, 70–72.)

### 3.2 Liszt ja Wagner

Kun kirjoitin tämän tutkielman, tulevaisuuden musiikin kannattajat olivat eniten äänessä ja ärsyttivät pakostakin minun uskoani tunnustavat vastaamaan. Toista painosta valmistellessani ilmoille olivat juuri tulleet Lisztin ohjelmasinfoniat, jotka panevat musiikin itsenäisen merkityksen ennennäkemättömästi viralta ja syöttävät sitä kuulijalle enää vain hahmomielikuvia herättävänä lääkkeenä. Sittemmin meillä on myös Richard Wagnerin *Tristan, Nibelungein sormus* ja hänen oppinsa ”päättymättömästä melodiasta”, so. periaatteeksi ylennetty muodottomuus, hoilattu ja vingutettu oopiumhumala, jonka kultille Bayreuthissa on avattu oma temppeli. (Hanslick 2014, 9.)

Näin Hanslick kirjoittaa tutkielmansa viimeisen painoksen alkusanoissa. Eikä ihme, että nämä kaksi säveltäjää aiheuttivat Hanslickissa vastenmielisen tunteen. Eroavathan nämä kaksi estetiikaltaan täysin Hanslickin näkemyksistä.

Lisztin kanssa ongelmaksi muodostui teosten ohjelmallisuus. Kuten edellä on jo esitetty, Hanslickhan itse oli sitä mieltä, että musiikki on kaunista sellaisenaan ja että kauneus musiikissa perustuu puhtaasti vain säveliin ja niiden taiteelliseen yhdistämiseen.<sup>2</sup> Musiikille ominainen kauneus miellyttää meitä Hanslickin mukaan sellaisenaan, eikä sitä

---

<sup>2</sup> Hanslickin positiivinen pääväite: ”Sävelteoksen kauneus on spesifisti musiikillista, so. sävelyhdistelmiin itseensä sisältyvää ilman suhdetta vieraaseen, ulkomusiikilliseen ajatuspiiriin” (Hanslick 2014, 9).

näin ollen ole tarpeen valjastaa jotain erillistä ulkomusiikillista tarkoitusta kuten tunteiden tai Lisztin tapauksessa ohjelman esittämistä varten. Alkusanojen tekstistä käykin ilmi Hanslickin huoli ”musiikin itsenäisen merkityksen” kadottamisesta, jos musiikki jatkaa kehitystään ohjelmalliseen suuntaan.

Samankaltaiset ongelmat ilmenevät myös Wagnerin musiikin kohdalla, mutta myös musiikin muotokysymykset aiheuttavat kiistaa Wagnerin ja Hanslickin välille: onhan Wagnerin oppi ”päättymättömästä melodiasta” luonnollisesti täysin ristiriidassa Hanslickin musiikillisen idean ja muotoperiaatteiden kanssa. *Musiikille ominaisesta kauneudesta*— teoksen julkaisu aikoihin myös Wagner kirjoitti omat musiikkia ja sen kehitystä käsittelevät teokset kuten *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) ja *Opera und Drama* (1851). (Oramo 2014, 158–160.) Wagnerin ajatukset ”päättymättömästä melodiasta” ja ”kokonaistaideteoksesta” tulivat siis Hanslickin tietoon hänen julkaistessaan vielä viimeisiä korjailtuja painoksia tutkielmastaan.

Hanslick kritisoi suuresti etenkin Wagnerin oopperakäsitystä. Osittain se johtuu siitä, että Hanslickin (2014, 37–40) mielestä ooppera taiteenlajina on ylipäättään ongelmallinen. Hanslick (2014, 40) kritisoi jyrkästi Wagnerin *Opera und Drama*- kirjassaan esittämää pääperiaatetta, jonka mukaan ooppera taidelajina on erehtynyt siinä, että välineestä (musiikki) tehdään päämäärä ja päämäärästä (draamasta) väline. Hanslick (2014, 37–40) puolestaan väittää, että ”ooppera, jossa musiikki aina ja todella on vain dramaattisen ilmaisun väline, on musiikillinen epäolio” ja että ”sen [ooppera] olemus on alituista kamppailua draamallisen täsmällisyyden ja musiikillisen kauneuden periaatteiden välillä”. Hän jatkaa:

-- vapauden puutteesta, joka pakottaa musiikin ja tekstin jatkuvasti ylittämään toimivaltansa tai antamaan periksi, seuraa, että ooppera on kuin perustuslaillinen valtio, jossa kaksi laillista mahtia alinomaa kamppailee keskenään. Tästä kamppailusta, jonka tuoksinassa taiteilijan on pakko antaa milloin toisen, milloin taas toisen periaatteen voittaa, kumpuavat oopperan kaikki mahdottomuudet. -- Tästä seuraa, että musiikin ja draaman periaatteet väistämättä leikkaavat toisensa. (Hanslick 37–38.)

Wagner puolestaan oli ehdottomasti musiikin ja draaman yhdistämisen kannalla. Hänen mukaansa tätä tulevaa kahden eri taiteenlajin yhdistymistä ennakoi jo Beethovenin yhdeksännen sinfonian loppu ja kuoron mukaantulo (Oramo 2014, 126–127). Sinfonian neljännessä osasta Wagner kirjoitti ohjelmalehtisessä vuonna 1846 seuraavaa:

Viimeisen osan alussa Beethovenin musiikki omaksuu päättäväisesti puhuvan luonteen: se luopuu kolmea ensimmäistä osaa hallinneesta puhtaan soitinmusiikin luonteesta, jonka ilmaisu on loputonta ja epämääräistä julistusta; sävelrunoelman jatko vaatii ratkaisua, sellaista ratkaisua, joka voidaan ilmaista vain ihmiskielellä. Ihailkaamme sitä, miten mestari valmistelee kielen ja ihmisäänen odotettavissa olevaa välttämätöntä mukaantuloa tällä bassosoitinten vavahduttavalla resitatiivilla, joka absoluuttisen musiikin rajat jo melkein taakseen jättäen, ikään kuin vahvasti ja tunteikkaasti puhuen kääntyy muiden soitinten puoleen vaatien ratkaisua ja muuttuu lopulta itse lauluteemaksi, jonka yksinkertainen, ikään kuin juhlallisen ilon liikkeelle panema virta vetää muut soittimet mukaansa ja paisuu siten mahtavaksi vuoksi. (Oramo 2014, 126–127.)

Otan Beethovenin yhdeksännen sinfonian esimerkiksi siitä syystä, että se niin kovin hyvin kuvaa näiden kahden, Wagnerin ja Hanslickin, näkemyseroja musiikista siitäkin huolimatta, että molemmat pitivät Beethovenia kiistatta nerona. Tulkinnat yhdeksännestä sinfonista ovat kuitenkin täysin päinvastaiset. Siinä missä Wagner ylisti Beethovenin ratkaisua ottaa ihmisääni ja kieli mukaan sinfoniseen ilmaisuun, niin Hanslick puolestaan piti ratkaisua ”esteettisesti kummallisena” – että moniosaisen soitinsävellys yhtäkkiä päättyikin kuoro-osaan (Oramo 2014, 138). Hanslick kirjoittaa:

Muusikoille, joille ”intention” suurenmoisuus, abstraktin tehtävän henkinen merkitys on kaikkein tärkeintä, Yhdeksäs sinfonia on kaiken musiikin huippu, kun taas se pieni joukko, joka pitää kiinni kauneuden epämuodikkaasta näkökulmasta ja puolustaa puhtaasti esteettisiä vaatimuksia, asettaa ihailulleen joitakin varauksia. Niin kuin arvata saattaa, kysymys on ensisijassa finaalista, sillä kolmen ensimmäisen osan kauneudesta keskittyneesti kuuntelevat ja hyvin valmistautuneet kuulijat tuskin ovat eri mieltä. Tässä viimeisessä osassa emme ole koskaan pystyneet näkemään muuta kuin jättimäisen ruumiin heittämän jättiläisvarjon. On täysin mahdollista ymmärtää ja tunnustaa sen ajatuksen suuruus, että kaikkien yhteinen ilo viimein lunastaa epätoivoisen yksinäisyyden alhoon vajonneen ihmismielen takaisin elämään, mutta samalla olla sitä mieltä, että viimeisen osan musiikki (kaikessa nerokkaassa omaleimaisuudessaan) ei ole kaunista. (Oramo 2014, 138.)

Kärkeivistä kommentistaan ja säveltäjän arvosteluistaan huolimatta Hanslick tutkielmassaan väittää, että hänen estetiikkansa koskee kaikkien aikojen musiikkia:

”Musiikille ominainen kauneus” omaksumassamme erityisessä merkityksessä ei rajoitu ”klassiseen”, eikä siihen sisälly ajatusta sen paremmuudesta ”romanttiseen” verrattuna. Se pätee kumpaankin suuntaukseen ja sen piiriin kuuluvat yhtä hyvin Bach ja Beethoven, Mozart ja Schumann. Tee siimme ei siis sisälly puolueellisuuden häivääkään. (Hanslick 2014, 54.)

Täysin puolueeton Hanslick ei kuitenkaan ollut. Yleisesti hän tuntui arvostavan enemmän saksalaisen kielialueen säveltäjiä. Heidän musiikkinsa verrattuna esimerkiksi Verdin, Smetanan ja Tshaikovskin sävellykset olivat toissijaisia. Tonaalisuutta hän piti eurooppalaisen musiikkikulttuurin kehityksen huipentumana. (Iitti 2005, 70.) Musiikkiteoksista hän arvosti eniten sinfoniaa ja sonaattimuodon varaan rakentuvia instrumenttiteoksia, jotka toteuttivat hänen muotoihannettaan parhaiten (Iitti 20015, 76).

#### 4 FORMALISMIN KRITIIKKI

Hanslickin formalismi ja *Musiikille ominaisesta kauneudesta* -teos ei toki miellyttänyt kaikkia. Kritiikkiä Hanslick sai omana aikanaan paitsi Wagnerin ja Lisztin kannattajilta, myös muilta musiikkikritikoilta. Eräs heistä oli saksalainen musiikkitieteilijä Franz Brendel, joka oli kyllä Hanslickin kanssa yhtä mieltä siitä, että taideteosta tarkastellessa on syytä keskittyä teokseen itseensä sen tekemän subjektiivisen vaikutelman sijasta, mutta väärässä Hanslick oli hylätessään kokonaan subjektiivisen tarkastelutavan, joka Brendelin mukaan avaa taiteeseen täysin toisenlaisen näkökulman. (Oramo 2014, 167.)

Kieltämättä Hanslick on näkemyksissään usein kovin ehdoton ja yksiselitteinen. Hänen ankara teoskeskeisyytensä, kontemplaation ihanne sekä absoluuttisen soitinmusiikin pitäminen varsinaisena, puhtaana musiikkina, ovat näkemyksiä, joille Hanslick ei juurikaan anna liikkumatilaa.

Sanna Iitti (2005, 75) ottaa esimerkikseen Hanslickin paheksuvan asenteen keholliseen musiikinkuunteluun samoin kuin ihmisiin, jotka eivät lähesty musiikkia älyllisesti, ja pitää sitä jopa alistavana. Tutkielmassaan Hanslick kuvaa tällaisia musiikinkuulijoita negatiivissävytteisillä kommentteilla: he ovat heikkoja ja passiivisia, puolinukkuksissa olevia tunteilla mässäilijöitä, jotka eivät kykene todelliseen esteettiseen nautintoon. (Hanslick 2014, 78, 85). Hän (2014, 78) kirjoittaa: ”Henkisen nautinnon esteettinen ominaislaatu menee heiltä ohi korvien; hieno sikari, pikantti herkkupala tai lämmin kylpy ajavat huomaamatta saman asian kuin sinfonia”. Hanslick (2014, 78–79) siis väitti, että he nauttivat musiikista samalla tapaa kuin ruuasta ja viinistä, ikään kuin ohimennen, kiinnittämättä sen suurempaa huomiota teoksen kauneuteen tai omalaatuisuuteen. Hän kirjoittaa: ”Jo se, että musiikki haihtuu, kun muiden taiteiden teokset pysyvät, muistuttaa epäilyttävästi kulutustapahtumaa. Kuvaa, kirkkoa tai draamaa ei voi hörpätä, aarian hyvin” (Hanslick 2014, 79).

Tällaista ruumiillista mielihyvää tuottavaa musiikinkuuntelua Hanslick siis ennen kaikkea paheksui. Alistainen sävy jatkuu Hanslickin puolustellessa vain ja ainoastaan ammattimuusikoiden ja musikaalisten ihmisten oikeanlaista suhtautumista musiikkiin, kun taas puolestaan altteimpia musiikin ruumiillisille vaikutukselle ovat Hanslickin mukaan ”villit”, sillä musiikin alkeellisin elementti, rytmi, herää ensiksi heissä, lapsissa ja eläi-

missä (Hanslick 2014, 91). Hanslick (2014, 73) kirjoittaa: ”On kiistatonta, että tanssimusiikki värisyttää nuorten kehoa, jalkoja etenkin, kun sivilisaatio ei ole vielä kokonaan hillinnyt heidän luonnollista temperamenttiaan”. Tällainen suhtautuminen musiikkiin on Hanslickin (2014, 81) mukaan pöyristyttävää, suorastaan ”ihmisarvolle sopimatonta”, eikä se myöskään ole kunniaksi taiteelle itselleen.

Usein Hanslickia ja formalismia on kritisoitu siitä, että hän mukamas kieltäisi täysin tunteiden osuuden ja vaikutuksen musiikissa. Näinhän ei tietenkään ole, vaan päinvastoin. Hanslick hyvin tiedostaa musiikin voimakkaan kyvyn vaikuttaa tunteisiin; itse asiassa se juuri on hänen mielestään musiikille ominaista. Hanslickin (2014, 66) mukaan musiikki vaikuttaa mielentilaan nopeammin ja voimakkaammin kuin mikään muu taidekaunis. Tämän hän puolestaan selittää musiikin intensiivisellä kyvyllä vaikuttaa meidän hermojärjestelmäämme (Hanslick 2014, 68). Hanslickin (2014, 77) mukaan musiikki siis saa ja sen pitääkin vaikuttaa tunteisiimme, kunhan se ei estä taiteen esteettistä tarkastelua: toisin sanoen tunnevaikutuksella ei Hanslickin mukaan ole mitään tekemistä musiikillisen kauneuden ja musiikin arvottamisen kanssa. Hän kirjoittaa: ”Mutta mitä voimakkaammin taidevaikutus ilmenee ruumiillisesti valtaansa saavana, siis patologisena, sitä vähäisempi siinä on esteettinen osuus; lause, jota tosin ei voida kääntää toisin päin” (Hanslick 2014, 75). Lisäksi Hanslick kirjoittaa:

”Emme suinkaan halua kaventaa tunteen oikeuksia musiikkiin. Mutta tämä tunne, joka todellakin enemmän tai vähemmän liittyy puhtaaseen havainnointiin, voi olla taiteellinen vain siinä tapauksessa, että se säilyttää tietoisuuden omasta esteettisestä alkuperästään, so. Ilosta jonkin kauniin ja tarkemmin sanottuna juuri tämän nimenomaisen kauniin äärellä” (Hanslick 2014, 77).

Aivan yhtä monesti on väärinymmärretty Hanslickin muodon käsite ja aikanaan se jopa nostatti kiistan, jossa Hanslickia syytettiin musiikin alentamisesta pelkäksi muodoksi: että musiikki olisi vain pelkkää muotoa ja muoto puolestaan tyhjää soimista (Dahlhaus 1980, 71). Esille nostettiin erityisesti Hanslickin arabeski- ja kaleidoskooppivertaukset. Hanslick tosiaan tulee verranneeksi tutkielmassaan musiikkia näihin kahteen muotoilmiöön, mutta väittää jo heti seuraavalla sivulla aivan yksiselitteisesti ymmärtävänsä muodolla sisäistä muotoa: ”muodot, jotka muodostuvat sävelistä, eivät ole tyhjiä, vaan täynnä sisältöä, eivät tyhjiön ääriviivoja, vaan sisästä käsin hahmottuvaa henkeä” (Hanslick 2014, 45).

Mikään ei siis olisi Hanslickin vakaumuksen mukaan virheellisempää kuin nähdä muoto ja ilmaisu toisistaan erillisinä ja vastakkaisina tekijöinä. Tällaista muodon ja henkisen sisällön yhteyttä Hanslickin vastustajat eivät jostain syystä kuitenkaan käsittäneet tai halunneet käsittää. Samalla he myös katsoivat Hanslickin syyllistyneen musiikin ”moraaliseen väärinkäytökseen” hänen torjuessaan musiikin herättämät tunteet ulkoesteettisinä ja että tällainen tiukan asiallinen näkökanta on sen innoituksen pettämistä, jonka musiikki – riippumatta siitä, millainen on sen sisältö – herättää ja joka sen tuleekin herättää (Dahlhaus 1980, 75).

Hanslickin estetiikkaa, jonka sen vastustajat leimasivat ”formalismiksi”, epäiltiin siis yrityksestä alentaa musiikki pelkäksi tyhjäksi soimiseksi, pelkäksi muodoksi (Dahlhaus 1980, 75). Samalla he kuitenkin unohtivat ottaa selville, mistä Hanslickin formalismi ja muodon käsite ylipäätään sai alkunsa: halusta ymmärtää ja selventää musiikille ominaista kauneutta. Eikä siinä ajatuksessa ole mitään musiikkia tai sen vaikutuksia alentavaa tai halveksivaa. Dahlhaus kirjoittaakin:

Jos halutaan tehdä oikeutta estetiikalle, jonka sen viholliset leimasivat ”formalismiksi” ja jota siis epäillään yrityksestä alentaa musiikki tyhjäksi, mitäänsanomattomaksi leikiksi, sitä olisi luonnehdittava pikemminkin ”spesifisesti musiikillisen” estetiikaksi (Dahlhaus 1980, 75).

Kaiken kaikkiaan Hanslick on saanut osakseen paljon kritiikkiä aina tutkielmansa ensi painoksesta lähtien. Osa siitä on oikeutettua ja osa puolestaan puhtaita väärinkäsityksiä. Osaa väärinkäsityksistä Hanslick koki tarpeelliseksi itse oikaista ja selventää ja julkaisikin siitä syystä aina aika-ajoin uusia, korjailtuja versioita teoksestaan. Hanslickin puolesta on kuitenkin sanottava, että hänen ajatuksensa ovat kyllä loogisia ja täsmällisiä, eikä niissä pitäisi olla väärinymmärrykselle sijaa, mutta ehkä hänen suorapuheinen ja karkäs (juuri kriitikolle ominainen kirjoitustyyli) herätti monissa kaunaa ja katkeruutta siten, että he tahallaan halusivat tulkita ja ymmärtää Hanslickia väärin.

Täsmällisyydestään huolimatta Hanslickin musiikkikäsitystä voidaan kuitenkin pitää yksinkertaistavana, sen tarjotessa vain yhdenlaisen (vaikkakin olennaisen) tarkastelutavan musiikin ymmärtämiseen ja hahmottamiseen. Esimerkiksi musiikin kulttuuriset merkitykset jäävät täysin Hanslickilta huomioimatta. Hanslickin teoksen suomentaja ja musiikintutkija Ilkka Oramo (2014) huomauttaakin, että on aivan oikein tarkastella musiikin kauneutta puhtaasti esteettisenä havaintona ja sivuttaa siinä yhteydessä sävelteok-



sen ulkomusiikillinen konteksti. Se ei kuitenkaan poista sitä tosiasiaa, että monet musiikin merkitykset kuitenkin kaipaavat rinnalleen ja edellyttävät myös sävelteoksen biografia, historiallista, poliittista ja yhteiskunnallista tietoa – ja ennen kaikkea tietoa myös muusta musiikista, johon jokaisella musiikin taideteoksella on joka tapauksessa aina jonkinlainen suhde. (Oramo 2014, 168.) Jos siis haluamme oppia ymmärtää musiikkia käsitteenä kokonaisuudessaan, pelkkä musiikille ominaisen kauneuden tarkastelu ei riitä, vaikkakin se onkin hyvä johdatus musiikin estetiikan kysymyksiin.

## 5 PETER KIVY JA ”PARANNELTU FORMALISMI”

### 5.1 Peter Kivy

Peter Kivy (22.10.1934) on yhdysvaltalainen musiikkitieteilijä ja filosofian professori Rutgersin yliopistossa New Jerseyssä. Hän on erikoistunut estetiikkaan ja taiteen filosofiaan, mutta viimeisen reilun kolmenkymmenvuoden aikana hän on keskittynyt tutkimaan lähinnä musiikkifilosofisia kysymyksiä ja erityisesti ongelmaa tunteiden ja musiikin välisestä yhteydestä. Tänä aikana hän on julkaissut viisi musiikkifilosofista teosta, ja Kivy onkin yksi 2000-luvun tuotteliaimmista ja arvostetuimmista musiikkifilosofoista. (Rutgers School of Art and Sciences 2016).

### 5.2 Kivy ja formalismi

Historiallisesta näkökulmasta tarkasteltuna formalismi siis syntyi vastakohdaksi romantiikan ajan tunne-estetiikalle. Tästä lähtien musiikissa on perinteisesti ollut kaksi kilpailevaa näkemystä: 1) **emotivismi**, jonka mukaan musiikin tärkein elementti on tunne (emootio), jota musiikin on määrä ilmaista ja 2) **formalismi**, jonka mukaan musiikilla ei ole sisältöä (muuta kuin musiikki itse) ja siitä syystä tärkein musiikin arvoa määrittävä tekijä on muoto. Tunne vastaan muoto on siis ollut aina Hanslickista lähtien perinteinen musiikkiestetiikan väittelyasetelma, kun on pyritty selvittämään sitä, mikä musiikissa on kaikista tärkeintä.

Perinteisestä kilpailuasetelmasta poiketen Peter Kivy (2002, 90) päättää kutsua omaa lähestymistapaansa ”parannelluksi formalismiksi”, sillä hän ei muoto käsityksistään huolimatta kiellä emotivismin mukaista oppia täysin, kuten tulemme myöhemmin huomaamaan. Kivyn (2002, 67) itsensä mukaan hänen lähestymistapaansa musiikkiin ei ehkä edes pitäisi kutsua formalismiksi, sillä muoto ei ole hänen mukaansa ainoa tapa arvottaa musiikkia. Kivyn (2002, 68) mielestä esimerkiksi myös sellaiset musiikin elementit, joilla ei ole lainkaan muotoa, kuten yksittäiset nuotit, soinnut tai instrumenttien erilaiset sointivärit, voivat olla yhtä lailla kauniita ja taiteellisesti arvostettuja kuin musiikilliset muodotkin. Musiikkia voidaan siis Kivyn mukaan arvostaa samalla tavoin kuin esimerkiksi visuaalisesti muodottomia elementtejä kuten värejä. Toisin kuin for-

malistit yleensä, Kivy siis myöntää, että muodon lisäksi osa musiikin nautinnosta syntyy myös musiikin aistillisista ja ei-muodollisista ominaisuuksista. (Kivy 2002, 68.)

Yhtä mieltä Kivy on kuitenkin formalistien kanssa siitä, ettei puhtaalla soitinmusiikilla ole minkäänlaista esittävää tai kieleen verrattavissa olevaa semanttista eli merkitysopilista sisältöä. Tästä syystä formalisteille vain musiikillisilla muodoilla on merkitystä. Kivy kuitenkin varoittaa, että termi ”muoto” voi helposti aiheuttaa väärinkäsityksiä, sillä se tuo harhaanjohtavasti mieleen visuaaliset muodot. Visuaalisilla ja musiikillisilla muodoilla on kuitenkin se erottava tekijä, että siinä missä visuaaliset muodot ovat staattisia ja paikallaan pysyviä musiikissa muodot etenevät ajassa ja hahmottuvat näin ollen kuulijalleen viivästyneesti. Niinpä Kivy kutsuukin musiikissa esiintyviä muotoja ”temporaalisiksi äänikuvioiksi<sup>3</sup>”. (Kivy 2002, 68.) Musiikissa muodolla ei siis suinkaan tarkoiteta pelkkiä ääriviivojen rajaamia alueita vaan nimenomaan sen materiaalin – sävelien, sointujen ja äänenvärien – temporaalista organisointia. Formalismin mukaan musiikin kontemplanoinnissa eli keskittyneessä kuuntelussa vain sillä on väliä ja vain siihen musiikista saatu nautinto voi perustua.

Mutta vaikka kaikki musiikki koostuu samasta materiaalista, kaikki musiikki ei ole yhtä nautinnollista. Siksi formalistit ja Kivy ajattelevat, että miellyttävän ja yhdentekevän musiikin ero on välttämättä oltava sen materiaalin sommittelussa, siis muodossa. (Kivy 2002, 68.) Miten muoto sitten aiheuttaa tällaista esteettistä mielihyvää? Sitä käsittelem Kivyn näkemysten pohjalta seuraavaksi.

### 5.2.1 Musiikki, kerronnallisuus ja ”musiikilliset tapahtumat”

Kivy lähestyy edellä esitettyä kysymystä vertaamalla musiikkia fiktiiviseen kerrontaan. Hänen mukaansa musiikkia kuunnellessamme ”me nautimme etenevistä tapahtumista, puhtaasti *musiikillisista tapahtumista*”<sup>4</sup> (Kivy 2002, 69). Kivyn mukaan musiikissa esiintyvät musiikilliset tapahtumat etenevät samoin kuin fiktiiviset tapahtumat ja muisuttavat näin ollen seipitettyä kertomusta. Esimerkiksi lukiessamme kirjaa tai katsellessamme elokuvaa kiinnostumme itse tarinasta ja haluamme tietää miten se kehittyy, miten asiat lopulta päättyvät. Toisin sanoen meitä siis viehättää tarinassa esiintyvien tapah-

<sup>3</sup> ”temporal patterns of sound” (Kivy 2002, 68).

<sup>4</sup> ”what we enjoy is the unfolding events, of purely musical events” (Kivy 2002, 69).

tumien kiehtova jatkumo. Tällainen tapahtumien seuraaminen ei kuitenkaan ole passiivista tarkastelua vaan päinvastoin: iso osa mielihyvästämme syntyy nimenomaan siitä jatkuvasta ihmettelystä ja arvailusta, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan ja siitä, kun havaitsemme käyvätkö nämä arvailumme toteen vai eivät. Vaikka musiikilla (etenkään puhtaalla soitinmusiikilla) ei ole samankaltaista kirjallista narratiivia tai fiktiivistä sisältöä kuin romaaneilla tai elokuvilla, siitä nautitaan Kivyn mukaan pitkälti samoista syistä: musiikkia kuunnellessamme nautimme siis ikään kuin kertomuksesta ja siihen liittyvän arvoituksen ratkaisemisesta. (Kivy 2002, 69, 78–79.)

Tällainen kertomuksen omainen tapa kuunnella absoluuttista musiikkia antaa ymmärtää, että myös musiikilliset muodot pitäisi tulkita samalla tavoin, siis kerronnallisiksi. Niinpä Kivy väittääkin, että musiikilliset muodot ovat juonen kaltaisia struktuureita. Hän kirjoittaa: ”Absoluuttisen musiikin muodot ovat juonta ilman sisältöä<sup>5</sup>” (Kivy 2002, 79). Kivyn (2002, 69, 79) mukaan muodot, joista musiikki koostuu, kertovat siis tarinaa musiikillisten tapahtumien kautta, mutta fiktiivistä sisältöä eli narratiivia, toisin sanoen esittävää aihetta sisällön muodossa (toisin kuin kertomuksilla), ei absoluuttisella musiikilla ole<sup>6</sup>.

Musiikilla ja kertomuksilla on siis yhteistä se, että molemmat esittävät tapahtumia, joiden seuraamisesta me nautimme: kertomuksessa me nautimme fiktiivisistä tapahtumista ja musiikissa puolestaan musiikillisista tapahtumista. Kivyn mukaan on olemassa kahdenlaisia musiikillisia tapahtumia: *syntaktisia* ja *formaaleja*. Melodian kulun ja sointuliikkeiden kaltaisia pienen mittakaavan tapahtumia Kivy kutsuu syntaktisiksi ja perinteisiä muoto-opin käsittelemiä suuremman mittakaavan tapahtumia formaalisiksi. Syntaktisia tapahtumia säätelevät tietyt musiikilliset säännöt, joiden perusteella osaamme odottaa esimerkiksi jotain tiettyä sointua jonkun tietyn sointukulun jälkeen, kuten esimerkiksi kadenssissa (tietenkin riippuen myös siitä, millainen musiikillinen konteksti tai tyyli-laji on kyseessä ja kuinka hyvin tunnemme sen lainalaisuudet). Formaalit tapahtumat ovat puolestaan isoja musiikin rakenteellisia tapahtumia, siirtymiä toisesta musiikillisesta jaksosta toiseen. Niihin sisältyy siis muun muassa koko sävelteoksen sisäinen rakenne, esimerkiksi se millaisista osista vaikkapa sinfonia tai konsertto koostuu. Kivyn mukaan musiikkia kuunnellessamme oletamme tapahtuvaksi sekä tällaisia pieniä syntaktisia että isoja formaaleja tapahtumia. (Kivy 2002, 72–73.)

<sup>5</sup> ”The forms of absolute music are plots without content” (Kivy 2002, 79).

<sup>6</sup> Tätä mieltähän myös Hanslick oli (ks. 2.3.4 Muoto, sisältö ja tema)

### 5.2.2 Musiikilliset odotukset, hypoteettinen peli ja piiloleikki

Sekä fiktiivisten että musiikillisten tapahtumien seuraamiseen kuuluu Kivyn mukaan myös olennaisesti erilaisten odotuksien luominen sille, mihin suuntaan juoni mahtaa kehittyä tai mihin sen meidän mielestämme pitäisi kehittyä (Kivy 2002, 70, 79). Toisin sanoen yritämme arvailla millaisen musiikillisen tapahtuman kuulemme seuraavaksi. Musiikilliset tapahtumat myös ohjaavat koko meidän odotustemme luomisprosessia, sillä ne syntyvät aina suhteessa jo kuultuihin musiikillisiin tapahtumiin: minkälaisia musiikillisia tapahtumia odotamme tapahtuvan seuraavaksi riippuu siis siitä minkälaisia tapahtumia olemme kuullet ennen sitä. (Kivy 2002, 70.)

Musiikillisia odotuksia on Kivyn teoriassa niin ikään kahta laatua, sisäisiä ja ulkoisia. Ulkoiset saamme kulttuurissa kasvamalla ja oppimalla, sisäiset taas syntyvät itse kuunteluprosessin aikana. Kivyn mukaan ulkoisia odotuksia luomme melko luonnollisesti ja osittain tiedostamattakin, sillä niihin vaikuttavat musiikillisesta ympäristöstämme omaksumamme asiat. Tästä syystä esimerkiksi länsimainen musiikki ja sille tyypillinen säveljärjestelmä, harmonian käsittely ja muotorakenteet omalta osaltaan vaikuttavat ja muovaavat odotuksiamme musiikin kuuntelijoina. (Kivy 2002, 73–74.)

Musiikilla on siis merkityksettömistä äänitapahtumista punoutuva juoni, jota pyrimme luontaisesti ennakoimaan. Kivyn (2002, 74) mukaan sävelteos on siis kokoelma erilaisia äänitapahtumia, jotka vaihtelevat aina suuresti odotetuista tapahtumista suuresti ei-odotettuihin tapahtumiin ja säveltämisen taide puolestaan pitkälti tällaista kohderyhmänsä odotuksilla leikkimistä, toisin sanoen tasapainottelua innovaation ja tradition välillä. Sävelteoksen tulee kuitenkin osata pelata kuulijansa odotuksilla oikein eli siten, että kuulija aina välillä kokee yllätystä, tapahtumien kehittyessä ei-odotettuun suuntaa, ja välillä taas tyydytystä huomatessaan odotustensa käyvän toteen. Sillä liian tuttu, aina odotukset täyttävä musiikki, on tylsää sen ennalta arvattavuutensa vuoksi ja kyllästyttää näin ollen kaavamaisuudellaan. Jos taas teos on liian outo ja yllätyksellinen ja odotuksemme eivät juuri koskaan täyty, teos vaikuttaa kaoottiselta, käsittämättömältä, ja menettämme mielenkiintomme. Niinpä hyvä musiikkiteos on Kivyn mukaan sellainen, joka

onnistuu säilyttämään balanssin näiden kahden, odotetun ja ei-odotetun, välillä<sup>7</sup>. (Kivy 2002, 74.)

Tällainen kuulijan odotuksiin perustuva sävelteoksen kuuntelu saa Kivyn esittämään sitä koskien kaksi tärkeää ja olennaista kysymystä. Ensinnäkin, missä määrin odotusten luomisprosessi (sisällyttäen myös reaktiot yllätyksistä tai odotusten täyttymisestä) on tietoinen tapahtuma? Ja toiseksi, kuinka tällainen odotusten luomisprosessi toimii jo meille ennestään tutun teoksen kohdalla? (Kivy 2002, 74–75.)

Ensimmäiseen kysymykseen Kivy vastaa, että prosessi on sekä tiedostamaton että tiedostettu. Hänen mukaansa tietoiseen musiikinkuunteluun liittyy aina myös tiedostamaton puoli. (Kivy 2002, 75.) Tätä ajatustaan hän ei selitä tarkemmin, mutta oletan tiedostamattoman puolen liittyvän Kivyn teoriaan ulkoisista odotuksista: siis siitä jokaisen omassa musiikillisessa ympäristöstään kuullusta ja omaksutusta musiikista (ks. edellinen sivu).

Tiedostetulla puolella on sen sijaan isompikin rooli Kivyn teoriassa. Kivy kutsuu tiedostettua odotusten luomista ”hypoteettiseksi peliksi”, jota kuulija pelaa yhdessä sävelteoksen kanssa. (Kivy 2002, 75.) Hän kuvailee sitä seuraavasti:

[--] se, joka kuuntelee sävelteosta tarkkaavaisesti, ajattelee jatkuvasti musiikillisten tapahtumien etenemistä ja muodostaa hypoteeseja sille, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan ja tulee näin ollen odotuksissaan välillä yllätetyksi ja välillä puolestaan tyydytetyksi<sup>8</sup> (Kivy 2002, 75).

Kivy (2002, 75) huomauttaa, että tällainen ”hypoteettinen peli” ja sen pelaaminen voi olla vaihtelevassa määrin myös itse tiedostettua toimintaa: kuulija voi pelata hypoteettista peliä ja olla samalla tietoinen siitä, kuinka hän sitä pelaa. Samanaikaisesti hän kuitenkin toteaa, että saattaa tässä yhteydessä hieman yliälyllistää sitä, mitä kuulijan mielessä tapahtuu hänen osallistuessaan musiikin kuunteluun: ”Ehkäpä voisi sanoa, että

---

<sup>7</sup> Hanslick puhui tästä samasta asiasta kontemplaation yhteydessä. Hän kirjoittaa odotusten muodostamisesta muun muassa, että: ”se on henkinen tyydytys, jota kuulija kokee seuratessaan valppaasti säveltäjän aikomuksia ja kiirehtiessään niiden edelle huomatakseen odotustensa välillä toteutuvan ja välillä taas tulevan miellyttävästi petetyiksi. (Hanslick 2014, 84.)

<sup>8</sup> ”a person who attentively listens to a musical work is thinking about the musical events taking place, is framing hypotheses about what is going to happen, and is sometimes surprised, sometimes confirmed, in his or her expectations” (Kivy 2002, 75).

tämä on muusikoiden ja musiikin asiantuntijoiden tapa ajatella, mutta varmasti se ylittää sen, mitä tavallisen maallikkokuuntelijan mielessä tapahtuu”<sup>9</sup> (Kivy 2002, 75).

Entä mitä sitten tapahtuu sellaisessa musiikin kuuntelussa, jossa kuulemme jo ennestään tutun ja kuullun kappaleen uudestaan? Kivyn mukaanhan me nautimme musiikinkuuntelussa nimenomaan musiikillisten tapahtumien seuraamisesta ja tulevien tapahtumien arvailusta. Mistä siis nautimme sellaisen kappaleen kohdalla, joka ei enää sisällikään yllätyksiä? Josta meidän on enää turha luoda odotuksia, sillä tiedämmehän jo miten musiikilliset tapahtumat tulevat etenemään.

Kivy tarjoaa tähän yksinkertaisen ratkaisun. Hänen mukaansa keskiverto musiikinkuuntelija kykenee muistamaan ainoastaan muutaman yksityiskohdan mistä tahansa mielenkiintoisesta musiikkiteoksesta. Hänen mukaansa jopa useasti yhden eliniän aikana kuultu kompleksinen sävellys tuskin koskaan kykenee muodostumaan kuulijan mielessä täydellisen yksityiskohtaiseksi muistikuvaksi, joka näin estäisi täysin odotusten luomisen. Kivy siis väittää, että vaikka me siis tietäisimme, millaisia musiikillisia tapahtumia on edessä, me yhä reagoimme musiikkiin samalla tavoin kuin ensimmäisellä kuuntelukerralla: koska emme vain yksinkertaisesti voi sille mitään. Kivyn omin sanoin sanottuna: ”se on samankaltaista kuin jos tietäisimme, että joku aikoo hyökätä, mutta kuitenkin tahattomasti säpsähdämme kun se todella tapahtuu”<sup>10</sup>. (Kivy 2002, 77.) Musiikin uudelleen kuuntelu ei siis tuota Kivylle suurta ongelmaa. Hänen mukaansa pystymme silti pelaamaan ”hypoteettista peliä”, vaikka olisimme kuulleet kappaleen aikaisemmin jo useita kertoja.

Kivy lisää musiikin kuuntelukokemukseen toisenlaisenkin pelin, jota hän kutsuu ”piilo-leikiksi”<sup>11</sup> (Kivy 2002, 77). Kivy painottaa, että hänen näkemyksensä koskevat niin kutsuttua klassista musiikkia, joka historiansa aikana on suurimmaksi osaksi koostunut aina joko enemmän tai vähemmän monimutkaisista struktuureista ja että näiden monimutkaisten ja kiehtovien rakenteiden ymmärtäminen on se, josta musiikillinen nautintomme saa alkunsa. Mutta myös melodialla ja sen asettelulla suhteessa musiikin muihin komp-

---

<sup>9</sup> ”Perhaps, it will be said, this is what musicians and the musical experts do, but surely it goes beyond what takes place in the mind of the lay listener” (Kivy 2002, 75).

<sup>10</sup> ”It is rather like knowing someone is going to lunge at you but, nevertheless, involuntary flinching when it happens” (Kivy 2002, 77).

<sup>11</sup> ”the musical game of ‘hide and seek’ (Kivy 2002, 77).

leksisiin muotorakenteisiin on ollut keskeinen rooli klassisessa musiikissa ja siitä nauttimisesta. (Kivy 2002, 78.) Kivy kirjoittaa:

Jopa silloin kun melodia on ollut tärkein osa musiikillista kokemusta, kuten aikavälillä 1700-luvun alusta 1800-luvun loppuun, se on ollut upotettuna joko enemmän tai vähemmän monimutkaisiin musiikin rakenteisiin. Näin ollen iso osa siitä kiinnostuksesta, jota musiikki herättää, liittyy melodian etsiskelyyn näistä rakenteista. Tämä on sitä, minkä mainitsin olevan musiikin ”piiloleikki”-peliä, tai kuten muualla sitä kutsutaan, *Cherché le thème*.<sup>12</sup> (Kivy 2002, 78.)

Kivy siis puhuu ikään kuin piilo- tai teemanlöytämisleikistä, joka toisin kuin hypoteesileikki on ominaista nimenomaan musiikille ja varsinkin tyypillisesti monimutkaiselle klassiselle musiikille. Olimme siitä tietoisia tai emme (ja usein emme) kuunnellesamme esimerkiksi Bachin fuugia tai Beethovenin sonaatteja suuri osa huomiostamme kiinnittyy teemaan ja sen muunteluun. Tunnetta kummallista mielihyvää, kun pysymme perillä säveltäjän nokkelasta teeman käsittelystä, kun tunnistamme tutun melodian väliäänestä, augmentoituna, eri tonaliteetista, koristeltuna, piilotettuna ja muunneltuna. Myös monet suosituimmista sävellystekniikoista ja muotoperiaatteista – motiivitekniikka, imitointi, muuntelu, kehittely, fuuga, sonaattimuoto, variaatiomuoto jne. – perustuvat juuri tähän. Kivyn mielestä säveltäjän tehtävä on siis varioida näitä melodioita tai teemoja – piilottaa, muunnella ja paloitella niitä – ja yleisesti antaa siis kuulijalle tällainen arvoitus ratkaistavakseen. (Kivy 2002, 78.)

Tässä piilee myös toinen musiikin keskeinen ero<sup>13</sup> verrattuna kirjallisiin narratiiveihin: musiikilliset juonet eivät ole lineaarisia vaan toistoon, kontrastiin ja muunteluun perustuvia temporaalisia kuvioita. Se, miksi nautimme tällaisesta toisteisuudesta ei Kivyn mukaan ole täysin selvää. Mutta koska musiikki on muotoa ilman sisältöä, toisteisuus on siinä merkittävässä roolissa, samalla tavoin kuin esimerkiksi abstrakteissa visuaalisissa kuvioinneissa. ”Todellakin, on ilmiselvää, ettei voi olla muotoa ilman toisteisuutta. Se on mitä muoto on.”<sup>14</sup> (Kivy 2002, 79.)

<sup>12</sup> ”Even where melody has been a principal part of the musical experience, as in the period from the beginning of the eighteenth century to the end of the nineteenth, it has been melody embedded, so to speak, in structure of a more or less complicated kind. Thus, a great deal of the interest such music generates is involved in seeking out the melody in the structure. This is what I have referred to as the musical game of hide and seek, or, elsewhere, as *Cherché le thème*. (Kivy 2002, 78.)

<sup>13</sup> Ensimmäinenhän ero musiikin ja fiktiivisten tapahtumien välillä oli kirjallisen narratiivin ja esittävän aiheen puuttuminen puhtaasta absoluuttisesta musiikista (Kivy 2002, 69, 79.) (ks. s. 37).

<sup>14</sup> ”Indeed, as should be plain, you couldn’t have pattern without repetition. *That* is what pattern is.” (Kivy 2002, 79.)



### 5.2.3 Intentionaalisuus ja musiikin arvostaminen

Kivyn (2002, 80–81) mukaan osallistuminen edellä esitettyihin musiikinkuuntelutapoihin, eli hypoteettiseen peliin ja piilo- ja teemanlöytämisleikkiin, vaatii erityisen tarkkaavaista kuuntelua; sellaista, missä mieli on varattuna vain musiikinkuuntelua varten ja jossa kuuliija kiinnittää jatkuvaa huomiota musiikillisten tapahtumien etenemiseen osallistumalla myös aktiivisesti itse näiden tapahtumien ennakointiin ja seuraamiseen<sup>15</sup>. Tämä on Kivyn (2002, 81) mukaan myös sellainen tapa kuunnella musiikkia, jota jokainen vakavasti otettava säveltäjä on tarkoittanut ja toivonut luodessaan musiikkiteoksia.

Musiikki on siis kuuntelijan huomion kohde ja Kivyn (2002, 81) mielestä myös ”intentionaalinen objekti”, sillä sen hahmottaminen on aina riippuvainen myös itsensä ulkopuolisista selitteistä. Kivy antaa tästä seuraavanlaisen esimerkin:

Esimerkiksi, me molemmat saatamme katsella miestä. Minä uskon miehen olevan kuuluisa näyttelijä. Sinä et tunne häntä lainkaan: sinulle hän on vain pitkä, hyvännäköinen mies. Minun tarkastelema ’intentionaalinen objekti on’ on ’pitkä, hyvännäköinen mies, joka on tunnettu näyttelijä, kuuluisa roolisuorituksestaan Hamletina’. Sinun ’intentionaalinen objekti’ on vain ’pitkä, hyvännäköinen mies.’ Me molemmat näemme ’saman miehen’; mutta riippuen siitä mitä tiedämme tai mitä uskomme miehestä, näemme ’eri miehet’; me näemme erilaiset ’intentionaaliset objektit.’ Minä näen näyttelijän, joka on kuuluisa Hamletista; sinä näet vain miehen<sup>16</sup>. (Kivy 2002, 81.)

Musiikki on siis Kivyn (2002, 81) mukaan tällainen intentionaalinen objekti, jonka olemus riippuu siitä, mitä tiedämme musiikista tai minkälaisia uskomuksia meillä on kuunneltavasta musiikkiteoksesta. Mitä enemmän kuulijalla on musiikillisista tietämystä ja kokemusta, sitä suurempi on myös intentionaalin objekti ja siitä saatava kuvaus. Toisin sanoen, mitä enemmän tiedämme musiikista, sitä yksityiskohtaisemmin ja erotellummin kykenemme ylipäättään arvostamaan sitä. Kuulijan tietämys siis mahdollistaa

<sup>15</sup> Tätä Kivy kuvailee seuraavasti: ”That person is attending to musical sound events not with a mind completely blank and bereft of thought, nor a mind occupied with thoughts and problems for which the music may serve as a soothing background, but a mind occupied with the music. A person with his or her mind so occupied is a person who, I think, can fairly be described as thinking about the musical event to which he or she is attending. (Kivy 2002, 81.)

<sup>16</sup> For example, you and I might both be looking at a man. I believe the man to be a well-known actor. You don’t know him at all: he is just a tall, good-looking man to you. The ‘intentional object’ of my gaze is ‘a tall, good-looking man who is a well-known actor, famous for his Hamlet. Your ‘intentional object’ is merely ‘a tall, good-looking man.’ We both see the ‘same man’; but, depending upon what we know, or believe about the man, we see ‘different men’; we see different ‘intentional objects.’ I see an actor famous for his Hamlet; you just see a man. (Kivy 2002, 81.)

erilaisten musiikin ominaispiirteiden havaitsemisen tavalla, joka puolestaan lisää intentionaalisen objektiin lisää piirteitä, joita arvostaa. Kivyn johtopäätös siis on, että: ”lisääntynyt musiikillinen tietämys johtaa kohti lisääntynyttä musiikillista arvostusta ja nautintoa. Tämä johtuu siitä, että lisääntynyt musiikillinen tietämys kasvattaa myös intentionaalista objektia ja näin ollen antaa meille yksinkertaisesti lisää arvostettavaa ja nautittavaa.”<sup>17</sup> (Kivy 2002, 81–82.)

Musiikki on siis intentionaalinen objekti, jonka olemus riippuu vastaanottajan kompetenssista: mitä sivistyneempi kuuntelija, sitä paremmin hän osaa asettaa odotuksiaan ja sitä enemmän hän siitä nauttii (Kivy 2002, 83). Näin ollen Kivy (2002, 82) sanoutuu irti paljon puolustellusta demokraattisuuden periaatteesta, jonka mukaan musiikinteorian tai historian tuntemus ei vaikuttaisi elämyksen laatuun. Hän kirjoittaa:

Eräs johtopäätös, jota ehdottomasti haluamme välttää, on, että musiikin teorian tietämys olisi *vaatimus* musiikin rikkaalle arvostamisella. -- Mutta toisaalta haluamme myös välttää sitä yhtä epäsuotavaa johtopäätöstä, jonka mukaan omaksutulla musiikinteorian teknisellä tietämyksellä ei olisi edistävää vaikutusta musiikillisen nautinnon lisääntymiseen<sup>18</sup>. (Kivy 2002, 82.)

Ja heti seuraavalla sivulla hän jatkaa:

Edelleen, en sano tätä sillä, etteikö rikasta musiikin arvostusta voisi saavuttaa myös ne, joilta musiikinteorian tietämys puuttuu. Mutta ei meidän myöskään tule ’demokraattisissa’ tunnontuskissamme välttää sen tosiasian myöntämistä, että kaikki musiikki ei ole samalla tavalla ymmärrettävää sekä naiiville että oppineelle. Iso osa klassisen musiikin ohjelmistoa parantuu huomattavasti musiikin teoreettisesta tietämyksestä, vaikka se onkin, ainakin jossain määrin, ymmärrettävissä aivan kaikille.<sup>19</sup> (Kivy 2002, 83.)

Jos tämä on huono uutinen niin on Kivyllä myös hyviä kerrottavinaan, sillä hänen mielestään kuka tahansa voi oppia musiikinteoriaa (Kivy 2002, 83). Näin ollen hän kieltäy-

---

<sup>17</sup> ”increase in musical knowledge will tend towards increase in musical appreciation or enjoyment. The reason for this is that, since increase in musical knowledge enlarges the intentional object of musical appreciation, it, quite simply, gives us more to appreciate or enjoy. (Kivy 2002, 81–82.)

<sup>18</sup> ”Now one conclusion we certainly want to avoid is that knowledge of music theory is a *requirement* for a rich appreciation of music. -- But, on the other hand, I think we want to avoid, too, the equally unwelcome conclusion that acquiring the technical knowledge of music constituted by music theory should not contribute to an increase in musical enjoyment.” (Kivy 2002, 82.)

<sup>19</sup> ”Again, this is not to say that a rich appreciation of music cannot be achieved by those lacking knowledge of music theory. But nor should we shy away, out of some kind of ‘democratic’ scruples, from acknowledging that not all music is equally accessible to the naïve and the learned. Large portions of the classical repertory are greatly enhanced by music-theoretic knowledge, even while accessible, to some degree, to all.” (Kivy 2002, 83.)

tyy uskomasta minkäänlaiseen klassisen musiikin ”eliittijoukkoon”, joille korkeimmat taiteen ja kulttuurin salat ainoastaan aukenisivat: ”Kuka tahansa joka haluaa voi tulla osaksi [musiikin] salaisuutta<sup>20</sup>”, Kivy (2002, 83) kirjoittaa.

#### 5.2.4 Kivy ja musiikin kauneus

Tähän mennessä olen esitellyt Kivyn ajatuksia lähinnä musiikin ja muodon nautinnollisesta puolesta, musiikin arvostamisesta, mutta musiikin kauneudesta ei ole sanottu paljoakaan. Kuinka kauneuden konsepti soveltuu Kivyn formalistisiin ajatuksiin?

Edellä tuli ilmi jo Kivyn ajatus siitä, ettei muoto ole hänelle ainoa musiikissa arvostamansa asia. Kivyn (2002, 68) mielestä myös musiikin aistilliset ja muodottomat elementit (kuten yksittäinen sävel tai jonkin instrumentin tuottama kaunis sointi) ovat yhtä lailla kauniita ja niitä voidaan taiteellisesti arvostaa samalla tavoin kuin muotoakin. Kivy kuitenkin myöntää, että tällaisten yksittäisten musiikin elementtien kauneus on usein riippuvainen siitä, kuinka ne on aseteltu laajempaan musiikilliseen alueeseen: siis kuinka ne suhtautuvat niihin muotoihin joiden elementtejä ne ovat. Isossa kuvassa nämä muodottomat elementit ovat siis kuitenkin juuri niitä musiikin elementtejä, joista musiikin muodot koostuvat. Tästä huolimatta ja vaikka näiden elementtien kauneudesta saakin usein kiittää taidokasta säveltäjää, joka on onnistunut sijoittamaan ne musiikissaan ”oikealle” paikalle, niitä voidaan arvostaa myös muodosta irrallisina elementteinä – musiikin kauniina materiaalina. (Kivy 2002, 85–86.)

Toisekseen Kivyn mielestä musiikin kauneus ei ole ”luonnollista kauneutta”, vaan iso osa siitä on kulttuurillista ja näin ollen ihmisen itsensä luomaa kauneutta<sup>21</sup>. Kivy ottaa esimerkikseen Wagnerin kuuluisan *Tristan und Isolde* -soinnun, jota seuranneet sukupolvet ovat pitäneet kiehtovan kauniina, mutta joka 1700-luvulla olisi kauhistuttanut dissonoivalla rumuudellaan. (Kivy 2002, 85.)

Musiikilla on siis aistillista, ihmisen tuottamaa kauneutta, joista myös musiikin muodot koostuvat (Kivy 2002, 86). Mutta mikä tekee äänistä ja erilaisista instrumenteista kauniita? Mikä tekee yksittäisestä soinnusta, sointukulusta tai modulaatiosta kauniin? Mikä

<sup>20</sup> ”Anyone who wants to can be in on the secret” (Kivy 2002, 83).

<sup>21</sup> Vrt. Hanslickin orgaanisuusajatteluun (ks. 2.3.2 Muoto, orgaanisuus ja symmetria)

tekee musiikkiteoksesta kauniin? Mitä on musiikillinen kauneus? Näihin kysymyksiin Kivy (2002, 86) ei edes yritäkään vastata vaan toteaa, ettei musiikillisen kauneuden kysymykseen välttämättä löydy vastausta; tai ainakin on mahdotonta luetella kaikkia niitä ominaisuuksia mitkä ovat välttämättömiä tai vähintään riittäviä musiikillisen kauneuden tuottamista varten. Kivyn mielestä kuitenkin se, kuinka nautimme musiikin muodoista ja materiaalista, musiikillisten tapahtumien etenemistä ja niiden ennakkoinnista, saattaa omalta osaltaan edistää myös musiikillisen kauneuden kokemusta. Epäilemättä tämä on silti vain osa totuutta, sillä tällaisten tapahtumien esiintyminen musiikissa ei kuitenkaan vielä takaa musiikillisen kauneuden toteutumista. Niinpä Kivyn mukaan musiikinfilosofia on tieteenalana vielä hyvinkin keskeneräinen ja se onnistuu tehtävässään täydellisesti vasta, kun se kykenee antamaan vastauksia edellä esitettyihin musiikin kauneutta koskeviin kysymyksiin. (Kivy 2002, 86–87.)

### 5.3 ”Paranneltu formalismi”

Ennen kuin Kivy aloittaa oman ”parannetun formalisminsa” tarkemman esittelyn, hän palaa vielä Hanslickiin ja perinteisiin formalistisiin näkemyksiin. Hanslickin mukaan musiikkia ei voida kuvailla tunnepitoisilla termeillä, sillä tunteilla ei ole sitä määrättyyttä ja yksiselitteisyyttä, joka niillä tulisi olla kelvataksaan esteettisen tarkastelun kohteeksi (Hanslick 2014, 17). Musiikin kuulijoilla on Hanslickin mukaan aina erimielisyyksiä siitä, mikä tunne kuvailee musiikkia parhaiten: yksi kuulee hartautta, toinen kaipuuta, kolmas jotain ihan muuta jne<sup>22</sup> (Hanslick 2014, 28–29). Pystyykö musiikki siis esittämään tunteita, jos se saa aikaan tällaista erimielisyyttä siitä, mitä tunnetta se esittää? Hanslickin vastaus on selkeä ”ei”.

Se mikä Hanslickilta jäi kuitenkin Kivun mukaan huomaamatta on, että esittäessään tämän kuuluisan ”erimielisyyden argumentin”, joksi Kivy siis sitä kutsuu, hän itse asiassa tuli myöntäneeksi ei ainoastaan musiikin kyvyn ilmaista tunteita vaan myös musiikin kyvyn herättää niitä kuulijassa (Kivy 2002, 26).

Vaikka onkin hämmentävää miten tämä jäi Hanslickilta itseltään ja monilta muilta perinteisen formalismin kannattajilta huomaamatta, perusteli Hanslick musiikin kyvyttö-

---

<sup>22</sup> ks. 2.2.1 Negatiivinen pääväite, s. 11-12

myyttä esittää ja herättää tunteita myös muilla argumenteilla. Kivyn (2002, 88) mukaan Hanslick kykeni tulkitsemaan tunteiden roolia musiikissa ainoastaan kahdella tapaa. Ensinnäkin mitä tulee musiikin kykyyn herättää tunteita, on Hanslickin mukaan pääteltävä seuraavasti: 1) musiikki on surullista, jos se tekee kuulijan surulliseksi. (Kivy 2002, 88). Hanslickin mukaan näin ei kuitenkaan ole ja hän kirjoittaa: ”Jos jokainen ontto requiem, jokainen meluisa surumarssi, jokainen vaikeroiva adagio voisi tehdä meidät surulliseksi, niin kuka sellaista elämää haluaisi elää?” (Hanslick 2014, 85–86). Hanslick siis kysyy: kuka haluaa mennä kuuntelemaan konserttia, jos se tekee meidät surullisiksi tai pelokkaiksi tai vihaisiksi? Ja vastaus on: ei kukaan.

Toisekseen mitä tulee musiikin kykyyn esittää tunteita, on Hanslickin mukaan pääteltävä, että 2) musiikki on surullista, jos se esittää surua samalla tavoin kuin esimerkiksi maalaus esittää kukkia ja hedelmiä (Kivy 2002, 89). Myöskään tähän musiikki ei kykene, sillä musiikki ei ylipäätään pysty Hanslickin (2014, 28–29) mukaan esittämään yhtään mitään: ”Musiikki ei puhu vain sävelillä, se myös puhuu vain säveliä”, Hanslick (2014, 102) kirjoittaa.

Näissä tapauksissa Hanslick on oikeassa, sen Kivyn (2002, 88–89) myöntää. Mutta siinä missä Hanslick kykeni kuvittelemaan ainoastaan nämä kaksi tapaa (joko musiikilla on oltava kyky herättää tunteita tai sitten esittää niitä), joilla tunteet voisivat esiintyä musiikissa, Kivy (2002, 89) huomauttaa, että on olemassa myös kolmas vaihtoehto. Kivy kysyy: Miksei voisi sanoa, että tunne on yksi musiikin ominaisuuksista, osa sen rakennetta, siinä missä sävelet, soinnut ja melodiakin? Että tunteet ovat osa musiikin struktuuria ja sitä kautta ne auttavat jäsentämään musiikin muotoa. Siksi kykenemme esimerkiksi havaitsemaan musiikissa siirtymän iloisesta jaksosta melankoliseen. (Kivy 2002, 90–91.)

Kivyn ajatus tunteiden esiintymisestä musiikissa on siis seuraavanlainen: ”**musiikki on surullista sen takia että surullisuus on sen kuultu ominaisuus, samalla tavoin kuin biljardipallon pyöreys ja punaisuus ovat sen visuaalisia ominaisuuksia**<sup>23</sup>” (Kivy 2002, 89). Tämä on Kivyn ”parannellun formalismin” ydinajatus.

---

<sup>23</sup> ”music is sad in virtue of possessing sadness as a heard property, the way billiard ball possesses roundness and redness as seen properties” (Kivy 2002, 89).

Erotuksena perinteiseen formalismiin Kivy antaa siis painoarvoa myös musiikin tunteisällölle. Mutta kuten jo tuli todettua Hanslickin kohdalla, niiden esteettinen arvo ei perustu kuulijan tunteiden liikuttamiseen, joka sekin on sinänsä hienona pidetty asia ja josta Kivyn kohdalla on syytä mainita lisää myöhemmin, eikä myöskään representaatioon eli musiikin kykyyn esittää jotain tiettyä tunnetta. Sen sijaan tunteiden esteettinen arvo perustuu Kivyn (2002, 91) mukaan ennen kaikkea niiden *muotoa jäsentävään* rooliin.

Tunne on Kivylle yhtä lailla taiteellisesti merkittävä ja mielenkiintoinen musiikin ominaisuus siinä missä säveletkin, niistä muodostuvat soinnut, melodiat, teemat yms. Tunne on ominaisuus, joka on osa musiikin esteettistä luonnetta ja joka tekee musiikin kuuntelukokemuksesta Kivyn mukaan miellyttävää. Mutta ennen kaikkea, kuten muutkin musiikista kuultavat esteettiset ominaisuudet, tunteet auttavat muodostamaan musiikkiin erilaisia ”äänirakenteita”<sup>24</sup>. Näin ollen kykenemme Kivyn mukaan hahmottamaan musiikista esimerkiksi siirtymän iloisesta jaksosta melankoliseen, joka puolestaan auttaa meitä jäsentämään musiikin muotorakenteita samalla tavoin kuin jos kuulisimme esimerkiksi kadenssin ja sitä kautta päättelisimme sen olevan lopettava ele jollekin musiikkiteoksessa esiintyvälle musiikilliselle jaksolle. (Kivy 2002, 90–91.)

Tunteet ovat siis osa musiikin syntaksia ja sen kokonaisrakennetta, sillä ne muodostavat (samalla tavoin kuin muutkin musiikille luonteenomaiset ominaisuudet) musiikkiin äänirakenteita, jotka puolestaan perustuvat toistoon ja kontrastiin, kuten aiemmin on tullut jo todettua<sup>25</sup> (Kivy 2002, 90–91). Tunteilla on musiikissa siis tärkeä rakenteellinen rooli: niiden funktio on luoda musiikkiin muotoja ja tarjota kontrasteja (Kivy 2002, 92). Esimerkiksi sonaattimuoto ja sinfonian osat perustuvat juuri tähän: toisiaan täydentäviin tunnekontrasteihin sekä jännitteiden lataamiseen ja purkamiseen (Kivy 2002, 97). Itse asiassa juuri tunneilmaisun monipuolistaminenhan mahdollisti klassismin ja romantiikan ajan suuret muodot – barokkihan suosi mono-emotiivisuutta, vain yhden affektin ilmaisua musiikissa. Tällaisia suuria muotoja, sinfoniaa ja sonaattimuodon varaan rakentuvia teoksia, myös Hanslick aikanaan suuresti arvosti<sup>26</sup>, vaikkei kyennytkään arvioimaan tunteita, toisin kuin Kivy, musiikin esteettisen tarkastelun kohteina – *musiikin esteettisinä ominaisuuksina*.

<sup>24</sup> ”sonic patterns” (Kivy 2002, 91).

<sup>25</sup> ks. 5.2.2 Musiikilliset odotukset, hypoteettinen peli ja piiloleikki

<sup>26</sup> Ks. 3.2 Liszt ja Wagner, s. 30

Absoluuttinen musiikki on siis edelleenkin Kivylle kuten muillekin formalisteille puhdasta äänistruktuuria ilman minkäänlaista esittävää sisältöä. Myöntäessään musiikilla olevan kuultuja ja rakenteellisia tunne ominaisuuksia, Kivy ei suinkaan tarkoita, että musiikki esittäisi jotain tiettyä tunnetta, kuten esimerkiksi iloisuutta tai melankolisuutta. Musiikki vain *on* iloista tai surullista ja milloin mitäkin. Ei biljardipallokaan esitä pyöreyttä tai punaisuutta; se vain *on* pyöreä ja punainen. (Kivy 2002, 90, 101.)

Tunteilla on Kivyn teoriassa myös toisenlainen arvo. Hänen (2002, 91—92) mukaansa osa siitä viehätystä, mikä absoluuttiseen musiikkiin ja sen puhtaasti abstrakteihin muotorakenteisiin liittyy, on selitettävissä nimenomaan musiikin tunneominaisuuksilla. Kivy kirjoittaa: ”Absoluuttinen musiikki ei ole ’kylmää’ muodollisuutta, vaikka se onkin puhdas, abstraktinen ja ’muodollinen’ taiteenlaji. Sillä on inhimillistä ’lämpöä’, sillä tunteet ovat osa sen rakenteellista hahmottamista”<sup>27</sup>. (Kivy 2002, 92.) Tunne on siis Kivylle se musiikin ominaisuus, mitä henkinen sisältö oli Hanslickille<sup>28</sup>. Näin molemmat esteetikot löysivät omat tapansa pelastaa absoluuttinen soitinmusiikki kylmältä, ”tyhjän soimisen” kohtalolta.

### 5.3.1 Kivyn ”liikutusteoria”

Tähän asti olemme puhuneet Kivyn kohdalla tunteista musiikin aistittavina, strukturaalisina ominaisuuksina. Kivyn (2002, 109) mielestä ne havaitaan mutta niitä ei koeta<sup>29</sup>: emme tule surulliseksi kuunnellessamme surullista musiikkia, vaikka havaitsemmekin surullisuuden olevan yksi musiikin ominaisuuksista. Kivyn (2002, 109) mukaan musiikki kuitenkin kykenee liikuttamaan meitä syvästi: koskettamaan meitä, ilahduttamaan meitä, vetoamaan tunteisiimme. Kuinka se tapahtuu? Kivy vastaa tähän omalla teoriallaan, jota kutsun Kivyn ”liikutusteoriaksi”.

Kivyn teoria on kolmitahoinen ja se hakee periaatteensa tyypillisistä arkipäivän tunnekokemuksista. Ensinnäkin tunteella on oltava *objekti*. Olemme vihaisia jollekin tai liikuttuneita jostakin. Toisekseen tunne edellyttää myös *uskomusta* tai *uskomuksia*. Emme ole vihaisia syystä tai liikutu turhasta vaan meidän täytyy uskoa, että vihan kohteemme

<sup>27</sup> ”Absolute music, even though it is a pure, abstract, ’formal’ art form, is not a ‘cold’ formalism. It has human ‘warmth’, because it has human emotions as a perceptual part of its structure”. (Kivy 2002, 92.)

<sup>28</sup> Ks. 2.3.5 Muoto ja henkinen sisältö

<sup>29</sup> ”The emotion are not felt, but ’cognized’ (Kivy 2002, 109).

on tehnyt jotain väärää tai että liikutuksemme kohde, esimerkiksi musiikkiteos, on kaunis ja suurenmoinen. Näiden kahden, objektin ja uskomuksen, seurauksena syntyy Kivyn teorian kolmas tekijä eli *tuntemus* – siis viha tai liikutus. (Kivy 2002, 125–126.)

Nyt, miten tämä kaikki toteutuu musiikkiteoksessa. Musiikillisen elämyksen objekteja ovat Kivyn (2002, 129) mukaan kaikki teoksen esteettiset ominaisuudet, joiden uskomme olevan kauniita, suurenmoisia, hienoja, kunnioitettavia. Ilman tätä uskomusta tuntekylläisinkään musiikki ei onnistu liikuttamaan meitä. Esimerkiksi tiedostamme ja kuulemme molli-iskelmän ilmaiseman surun, mutta jos pidämme sitä mauttomana, emme koe elämystä. Toisaalta on mahdollista, että emme tunnista musiikissa lainkaan tunteita ja koemme silti intensiivisen liikutuksen, koska uskomme sen muihin esteettisiin ansioihin. Liikuttavan musiikin ei siis tarvitse olla tunnepitoista: pelkkä uskomus kauneudesta ja musiikin mahtavuudesta riittää. (Kivy 2002, 128–129.)

Mitä musiikkielämyksen tuntemus sitten on? Se ei siis voi olla musiikin ilmaisema tuntemus, esimerkiksi viha tai suru, koska koemme sellaisenkin musiikin miellyttävänä. Kivyn (2002, 130–131) vastaus on yksinkertainen:

Sillä tuntemuksella, jonka musiikki meissä herättää on nimi. -- Ja sen nimi on 'innostus' tai 'riemastus' tai 'ihmetys' tai 'kunnioitus'. Se on nimi sellaiselle emotionaalisen 'päihtymyksen' tunteelle, joka saadaan koettaessa asioita, joiden uskotaan olevan ihmeellisiä tai kauniita tai yleviä...<sup>30</sup> (Kivy 2002, 130–131.)

Liikutuksemme siis on, sikäli kuin sitä voi sanoin kuvailla, eräänlaista innostusta, ihmetystä ja kunnioitusta jonkun sellaisen äärellä, jonka uskomme edustavan suunnatonta kauneutta, mahtavuutta, ihmeellisyyttä, ylevyyttä (Kivy 2002, 130–131). Lopulta se on jotain, joka täytyy itse kokea, jotta todella ymmärtäisi. Tästä jo Hanslick aikoinaan puhui täydentäessään edellä esitetyn ajatuksensa seuraavasti:

”Jos jokainen ontto requiem, jokainen meluisa surumarssi, jokainen vaikearoiava adagio voisi tehdä meidät surulliseksi, niin kuka sellaista elämää haluaisi elää? Jos sävelruno katsoo meitä kauneuden kirkkain silmin, niin me iloitemme siitä sydämemme pohjasta, vaikka sen aiheena olisivat vuosisadan kaikki murheet.” (Hanslick 2014, 85–86.)

---

<sup>30</sup> ” The emotion that music arouses does have a name. -- The name is 'excitement,' or 'exhilaration,' or 'wonder,' or 'awe,' or 'enthusiasm.' It is the name for that emotional 'high' one gets when experiencing things that one thinks are wonderful or beautiful or sublime or ...” (Kivy 2002, 130–131.)



## 6 POHDINTA

Olen edellä käsitellyt sekä Hanslickin perinteistä että Kivyn ”paranneltua” formalismia. Se, mikä näillä kahdella on yhteistä, on muodon merkityksen korostaminen musiikissa. Molemmat painottavat, ettei musiikilla ole sen aistittavan materiaalin lisäksi minkäänlaista muuta sisältöä. Tästä syystä vain muodoilla ja materiaalin sommittelulla on väliä.

Mitä sitten tulee musiikin ja tunteiden väliseen yhteyteen, siinä nämä kaksi eroavat toisistaan eniten, vaikkei ero ehkä sittenkään ole niin suuri kun sitä ajattelee tarkemmin. Hanslick siis kielsi musiikin kyvyn herättää ja esittää tunteita: surullinen musiikki ei tee meitä surulliseksi, eikä musiikki kykene koskaan esittämään surua samalla tavoin kuin esimerkiksi maalaus kykenee esittämään omenaa. Tämä on aivan oikein ja siitä myös Kivy on Hanslickin kanssa yhtä mieltä. Mutta mitä Hanslick ei tullut ajatelleeksi on, että ”suru” voisi silti olla musiikissa sen kuultavissa oleva ominaisuus; että tunne on musiikin ominaisuus siinä missä säveletkin ja sitä kautta myös osa musiikin rakennetta ja muotoa. Tämä on ajatus, jonka Kivy tuo esille omassa ”parannellussa” formalismissaan.

Ero ei siis sittenkään ole niin huomattava, miltä se ensi kuulemalta vaikuttaa. Sillä Hanslick kyllä myönsi, että musiikilla ja tunteilla on oltava jonkinlainen yhteys ja että musiikki kykenee vaikuttamaan voimakkaasti tunteisiimme. Mutta minkä Hanslick kuittasi kuuluvaksi musiikin kauneimpiin ja lohdullisimpiin mysteereihin, Kivy puolestaan kykeni selittämään perustellusti, ja siten onnistui pelastamaan musiikista jotain sellaista, mikä aivan ilmeisesti on juuri musiikille ominaista; että musiikissa on kuultavissa, milloin se on iloista ja milloin surullista ja että se kykenee koskettamaan, ilahduttamaan ja liikuttamaan meitä syvästi. Kivy siis vain tuli ajatelleeksi jotain sellaista, mitä Hanslick ei vielä omana aikanaan kyennyt selittämään.

Sitä paitsi on syytä muistaa, että Hanslickin estetiikka ja ajatukset syntyivät aikakaute-na, jolloin tunteille annettiin musiikissa ensisijainen rooli. On siis aivan luonnollista, että noustessaan tätä ”mahona” pitämäänsä tunne-estetiikkaa vastaan ja korostaessaan musiikin itsenäistä kauneutta ja sen perustumista ”vain säveliin ja niiden taiteelliseen yhdistelyyn” Hanslick tuli samalla luoneeksi jyrkän vastakkain asettelon formalististen

ajatusten ja tunne-estetiikan välille. Eikä kumpikaan halunnut antaa toiselle myönnetyksiä. Niinpä jos olit tuolloin formalismin kannattaja, olit samalla myös tunteiden vihollinen. Formalismia ja tunteita ei siis vielä Hanslickin aikaan voitu yhdistää.

Tapa, jolla Kivy sen tekee, on formalistinen (liittäessään siis tunteet osaksi musiikin muodon hahmottamista). Oikeastaan Kivy siis vain täydentää ”parannellun” formalisminsa avulla Hanslickin estetiikassa myöhemmin esiin nousseita puutteita ja kompastuskiviä. Kivyn teoria musiikin tunne-ominaisuuksista on tästä vain yksi esimerkki. Toisekseen Kivy esimerkiksi myöntää, että musiikin kauneus on aina historiallista kauneutta ja että sen ymmärtämiseen tarvitaan tästä syystä aina myös historiallista tutkimusta ja tyyllintuntemista. Hanslickhan oli sitä mieltä, että pelkkä sävelteoksen puhdas esteettinen tarkastelu riittää ja että sen ulkomusiikillinen konteksti on syytäkin rajata musiikin älyllisen tarkastelun ulkopuolelle. Kolmanneksi voisi vielä nostaa esille Kivyn ajatukset musiikin ei-muodollisista ja aistittavista materiaaleista; että myös ne ovat musiikissa yhtä arvokkaita ja kauniita kuin Hanslickin suuresti arvostamat musiikin muodolliset elementit.

Mielenkiintoista on myös se, että kun Hanslick aikanaan korosti, että musiikin esteettisessä tarkastelussa on syytä keskittyä nimenomaan kauniiseen objektiin tuntevan subjektin sijaan (ja jälleen kerran Hanslick on tässä oikeassa), niin mitä sitten tekee Kivy? Yllättäen, ollakseen formalisti, Kivy keskittyykin pitkälti juuri musiikin kuuntelukokemuksen tutkimiseen. Näkökanta tosin tässäkin on puhtaasti formalistinen, sillä Kivy pyrkii ennen kaikkea vastaamaan kysymykseen, miten musiikin muodot ja niiden hahmottaminen aiheuttavat meissä esteettistä mielihyvää. Toisaalta taas, ei tällainen Kivyn valitsema näkökulma ehkä sittenkään ole niin yllättävä: taas kerran Kivy puhuu jostain sellaisesta, johon Hanslick ei omassa tutkielmassaan kiinnittänyt niin paljon huomiota.

Näin ollen molemmat formalistit siis täydentävät toisiaan. Ilman Hanslickin ajatuksia ei olisi Kivyn ”paranneltua formalismia”. Ja kuitenkin Hanslick onnistui jo omana aikanaan sanomaan musiikista ja sille ominaisesta kauneudesta paljon olennaisia asioita.

Sillä musiikki todella on taiteena monella tapaa erityinen. Mikä musiikissa meitä kiehtoo ja viehättää, siihen pelkkä arkiajattelu ei tunnu antavan riittäviä vastauksia. Siksi tarvitaan myös musiikin filosofista tarkastelua ja formalismin kaltaisia suuntauksia, jot-

ka omalta osaltaan kykenevät hahmottamaan musiikista jotain olennaista sen luonteesta, ominaispiirteistä, kauneudesta ja merkityksestä.

Entä mitä merkitystä tällä kaikelle on sitten oman opiskeluni ja pianismin kannalta? Sillä on paljonkin merkitystä, sillä jos ajattelen säveltäjän luovan temporaalisen organisoinnin kautta musiikin materiaalista sävelteokseen kauniita muotoa, niin mikä on se linkki, jolla soivina liikutetut kauniit muodot hahmottuvat kuulijalle? Tietenkin soittaja. Ja mitä soittajan tulee kunnioittaa ja yrittää omassa soitossaan tavoittaa, on kunkin sävelteoksen ”taiteellinen muoto”, kuten maailmankuulu pianotaiteilija Heinrich Neuhaus (1973, 15) teoksessaan *Pianonsoiton taide* asian ilmaisee. ”Mutta mitä muuta onkaan ”sävelteoksen taiteellinen muoto” kuin musiikki itse, elävä soiva materiaali -- ja jolla on määrätty muotorakenne, emotionaalinen ja runollinen sisältö”, Neuhaus (1978) kirjoittaa. Musiikin rakenteiden ja sen materiaalin tarkastelu on siis olennaista sävelteoksen taiteellisen muodon esille saattamiseen, sillä se ei missään nimessä ole mitään musiikista irrallista, ei pelkkää soittajan omaa mielivaltaista tulkintaa, vaan nimenomaan sävelteoksen itsensä henkinen luonne. Niin, että soittajina meidän esitystemme luonne vastaisi aina myös sävelteoksen luonnetta. Neuhausin (1978, 15) mukaan tähän vaaditaan kunnollista musiikillista ja taiteellista koulutus – toisin sanoen musiikin esteettistä kasvatus. Lisäksi Neuhaus kirjoittaa:

Se, jota musiikki värähdyttää sydänjuuriaan myöten, joka työskentelee instrumenttinsa parissa kuin kiihkomielinen, joka rakastaa musiikkia ja instrumenttia intohimoisesti, tulee hallitsemaan virtuoositekniikan, hänelle tulee olemaan mahdollista ilmentää teoksen *taiteellinen muoto*, hänestä tulee esittävä taiteilija (Neuhaus 1973, 38).

## LÄHTEET

Dahlhaus, C. 1980. Musiikin estetiikka. Suom. Oramo, I. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Alkuperäinen teos 1967.

Iitti, S. 2005. Autonomiaestetiikka, formalismi ja Hanslickin Musiikin kauneudesta. Teoksessa Torvinen, J. & Padilla, A. (toim.) 2005. Musiikin filosofia ja estetiikka, kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksestä. Helsinki: Yliopistopaino, 25 – 40.

Hanslick, E. 2014. Musiikille ominaisesta kauneudesta. Suom. Oramo, I. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / *niin & näin*. Alkuperäinen teos 1854.

Kivy, P. 2002. Introduction to a Philosophy of Music. Oxford: University Press.

Neuhaus, H. 1978. Pianonsoiton taide. Suom. Gothoni, A. Helsinki: Yhteiskirjapaino Oy.

Oramo, I. 2014. Suomentajan jälkisana. Teoksessa Hanslick, E. 2014. Musiikille ominaisesta kauneudesta. Suom. Oramo, I. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / *niin & näin*, 156—169.

Oramo, I 2014. Viitteet [& Suomentajan huomautukset] Teoksessa Hanslick, E. 2014. Musiikille ominaisesta kauneudesta. Suom. Oramo, I. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / *niin & näin*, 110—155.

Rutgers School of Art and Sciences. 2016. Department of Philosophy: Faculty: Peter Kivy. Luettu 20.4.2016. <http://philosophy.rutgers.edu/for-faculty/104-kivy-peter>